Domingo 29 de mayo de 1994

PRIMER PLANO

Suplemento de cultura de Página/12

Editor: Tomás Eloy Martínez

ENTREVISTA Y ANTICIPO DE SU NUEVO LIBRO TRADUCIDO

EL CUADERNO DE PAUL AUSTER



Difícil resistir la curiosidad de ingresar a la libreta de apuntes de un escritor, esas hojas en las que entran las observaciones y las ideas para salir transformadas en ficción. "Cuaderno rojo" es el título del último libro traducido de Paul Auster y se trata, justamente, de una serie de apuntes que el autor de "El palacio de la luna" y "Leviatán" asegura que son absolutamente verdaderos –o al menos pertenecen a su azarosa realidad– y que han contribuido al universo de su narrativa. En las páginas 2/3 se anticipa un fragmento de "Cuaderno rojo" y un perfil de Auster, junto con una entrevista en la que habla, entre otras cosas, de su última novela, aún sin traducir, "Mr. Vertigo".

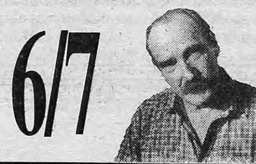
Espaciosa y triste España,

por Eduardo Subirats

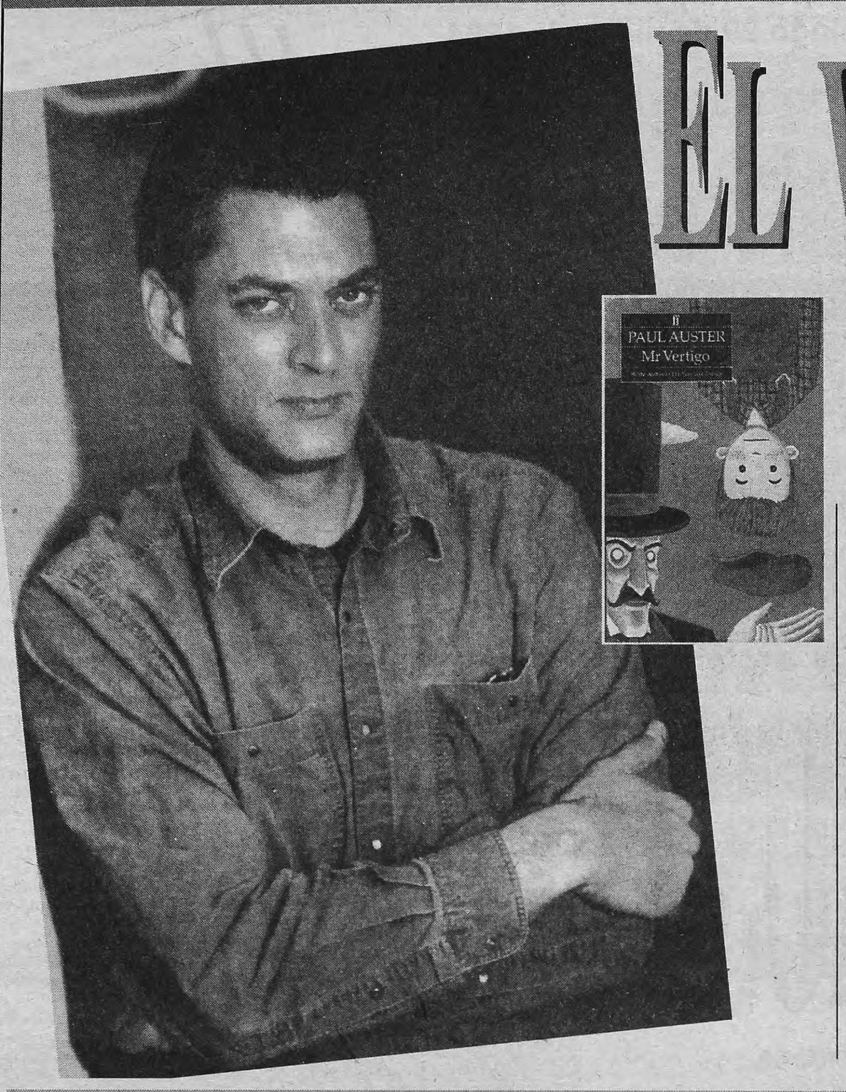
THE BUENOS AIRES REVIEW

Alberto Laiseca,

entrevista de Nora Domínguez



EL VERTIGO DEL ESCRITOR



Mientras en Gran Bretaña acaba de aparecer "Mr. Vertigo", su última novela –aún inédita en los Estados Unidos– Anagrama distribuye en estos días el nuevo libro traducido al castellado de Paul Auster, "Cuaderno rojo". Un fragmento de esa colección de pequeños relatos –verdaderos, según su autor– y un perfil a cargo de su traductor Justo Navarro acompañan en estas páginas a una entrevista realizada en la magnífica revista francesa "Lire".

PERFIL DEL ESCRITOR

UN CAZADOR DE COINCIDENCIAS

JUSTO NAVARRO

En 1960 o 1961 Paul Auster fue de excursión al bosque. No era el escritor Paul Auster, sino un colegial de trece o catorce años que se llamaba Paul Auster, pasaba el verano en un campamento al norte del estado de Nueva York y treinta años después escribiría una novela llamada *Leviatán*. El día que Paul Auster fue de excursión al bosque estalló una tormenta: una tempestad de agua, rayos y truenos envolvió a los excursionistas. Paul Auster recuerda que los rayos caían como lanzas. Los excursionistas atravesaban un bosque: uno dijo que, si se alejaban de los árboles, si encontraban un claro, estarían más seguros. Tuvieron suerte: encontraron un claro aislado por alambre de púas, más allá de los peligros del bosque. Los exploradores se pusieron en fila para pasar bajo la alambrada; ordenadamente, de uno en uno. Entonces les llegó el turno a los exploradores Ralph y Paul. Ya cruzaban la alambrada, primero Ralph, y después Paul, a medio metro de Ralph: justo cuando Ralph pasaba bajo la alambrada, cayó un rayo. Ralph se detuvo y Paul pasó a su izquierda. Paul arrastró a Ralph: que siguieran pasando los exploradores. Se había desmayado Ralph, y los rayos caían como lanzas, y los exploradores chillaban y lloraban rodeados por la tormenta, y a Ralph se le ponían los labios azules, cada vez más azules, mientras sus compañeros le frotaban las manos frías, cada vez más frías. Cuando la tormenta acabó, los exploradores se dieron cuenta de que Ralph estaba muerto. Si la fila de exploradores se hubiera formado de otra manera, quizá no hubiera existido el escritor Paul Auster. Quizás el explorador Paul Auster hubiera muerto electrocutado, porque hubiera cruzado la alambrada en el lugar del explorador Ralph. O quizá, si no hubiera vivido tan de cerca la muerte del explorador Ralph, no hubiera tenido una idea tan clara de cómo el azar decide de repente la vida y la muerte de las personas, y no hubiera escrito ninguna de las novelas que escribió mucho más tarde. El mundo es un misterio azaroso.

En 1978 Paul Auster no era todavía el novelista Paul Auster. En 1978, Paul Auster era poeta y traductor: era pobre, pero quería ser rico. Así que inventó un juego de béisbol con barajas de naipes y durante seis meses fue de oficina en oficina intentando venderlo; nadie compró el misterio de meter en una mesa un estadio, los equipos, árbitros, una multitud. Escribió una novela de misterio en tres meses: ganó dos mil dólares (ya había escrito con tinta verde un relato de misterio cuando tenía once años). Quiso ser, sin éxito, periodista deportivo. No se despedía nunca de los misterios de una infancia de niño enfermizo que juega bien al béisbol y conoce mejor las consultas de los pediatras: los juegos de mesa, los cuentos de misterio, los cuadernos garabateados, la vida de las estrellas del deporte. Era pobre. Sonó el teléfono porque su padre había muerto. Una herencia cambió la vida de Paul Auster. Paul Auster ha contado que el dinero le ofreció tiempo, protección: el dinero que le dejó su padre le permitió vivir dos o tres años sin preocupaciones. Le permitió escribir. La muerte de mi padre me salvó la vida, no puedo escribir sin pensarlo, ha dicho Paul Auster.

Un hombre llamado Paul Auster vive en un mundo misterioso, un mundo cuyas conexiones no entiende demasiado bien, un mundo aterrador y cómico a la vez, un mundo que es una lengua misteriosa, una lengua dolorosa. Paul Auster quisiera traducir la lengua misteriosa y dolorosa del mundo, como en 1967 traducía los poemas de Baudelaire, Rimbaud y Verlaine. Así empieza a transformar la lengua misteriosa y dolorosa del mundo en palabras suyas. Llena cuadernos y cuadernos, un palabra detrás de otra, porque está rodeado de cosas que no entiende. Está confundido: las cosas que lo rodean no son puntos de referencia para no perderse, sino recovecos, paredes de laberinto. Ha llegado un día de 1979 a un departamento de la calle Varick, en Nueva York, a una habitación en el décimo piso del número seis de la calle Varick. Duerme vestido, dentro de un saco de dormir, sobre un colchón en el suelo. Vive con unos cuantos libros, tres sillas (los días se distinguen por la silla donde te sientas cada día), una mesa, un lavabo. Como el ascensor está roto, no sale a la calle: no porque la calle no merezca el viaje por las escaleras inacabables, sino porque volver a la ruindad de la habitación no merecería el viaje por las escaleras inacabables. El mundo es un saco de dormir, un colchón, tres sillas, una mesa, unos libros, un lavabo, una habitación en un décimo piso: el mundo es incomprensible. Entonces Paul Auster abre un cuaderno, empieza a escribir, trata de traducir el mundo a palabras comprensibles.

Una vez Paul Auster fue de excursión al bosque y encontró el idioma al que mucho más tarde trataría de traducir el mundo, el mundo cómico y aterrador: encontró el idioma del azar, el idioma de la casualidad y las coincidencias, el idioma de los encuentros fortuitos que se convierten en destino. Gracias al azar Paul Auster encontró la música del azar. Se hacía novelista mientras descubría la música del azar: traducía el mundo al idioma que había descubierto hacía muchos años en una excursión al bosque: el idioma del azar. Pero el idioma del azar es también el idioma de la fragilidad: hay coincidencias y casualidades con las que te mueres de risa y hay coincidencias y casualidades con las que te mueres. Descubrir el poder del azar es descubrir que somos terriblemente frágiles y vulnerables, que dependemos de la casualidad, que una coincidencia estúpida puede destrozarnos en un segundo. Que una palabra estúpida oída por casualidad también puede fulminarnos. Recordar que las personas son terriblemente frágiles es una obligación moral: Paul Auster dice que es cazador de coincidencias por obligación moral.

PIERRE ASSOULINE

–Si trabajara en una editorial y tuviera que resumir Mr. Vertigo, *¿qué escribiría?*

–Que es la historia de ese hombre y de su época.

–¿No resulta un poco elíptico?

–Lo siento, pero no logro hacerlo de otra manera. Puedo decirle de qué habla, pero me siento incapaz de resumir la historia o de decir cuál es el tema. Admitamos que es el relato de los cinco días más importantes de la vida de un hombre durante su adolescencia, que es cuando le sucede algo en cierta forma extraordinario. Al final sigue vivo, pero muy avejentado. Supongo que se trata también de un libro de memorias, pues se cuenta en el atardecer de la vida. Pero en la memoria las cosas no tienen siempre el mismo peso. Algunos días pueden pesar más que cien años, no existe el equilibrio. Eso es *Mr. Vertigo*. ¿No resulta un poco confuso?

–Tal vez pueda precisar un poco más...

–El personaje se llama Walter Clairebone Rawley pero le dicen Walt. Tiene nueve años al comienzo de la novela. Es un muchacho abyecto y huérfano, al que un viejo sabio judío llamado Maestro Yehudi saca de la mendicidad tras encontrarlo en una calle de Saint Louis, Missouri, en 1927. Le promete a eso casi nada humano, a ese desecho, una cosa increíble: enseñarle a volar y a caminar sobre el agua antes de que llegue a la edad de trece años. Si el maestro fracasa en su empresa, al término de su acuerdo el discípulo tendrá el derecho de decapitarlo con un hacha. Ese es el punto de partida. La novela sigue con sus aventuras y con otros personajes.

–Es una historia tan original como inverosímil.

–Totalmente. Y me importa un comino. Es el caso de la mayoría de los libros que nos han marcado. Si es verosímil, ¿para qué leer esa historia? Si el lector cree que Walt despega los pies del suelo y se eleva sobre la superficie del agua es que la novela *funciona*, y eso es lo que realmente importa.

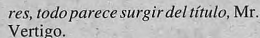
–¿Qué tenía usted en mente antes de escribirla?

–Las relaciones entre un joven y un viejo maestro. Tenía eso en mente desde hacía ya mucho tiempo. La escena de apertura de la novela la imaginé durante cinco o seis años, pero no conseguía ir más allá de esa relación entre maestro y discípulo. De todas maneras, no existen historias realmente originales. Lo que importa es cómo se cuentan las historias. Con este personaje y aquellos que lo rodean estamos de lleno en el mito americano: el maestro judío, el muchacho rudo y blanco, el indio y el joven negro, y todos viven en la misma casa.

–Para usted, ¿cómo es una novela al principio? ¿Es una historia o sus personajes?

–Es difícil decirlo. Escribir una novela es contar una historia, sin dudas. Pero cada una de las historias

ULTIMO LIBRO, INEDITO EN CASTELLANO



que he escrito está hecha de personajes y no de situaciones. En fin, todo esto es muy enredado. Cuando los personajes empiezan a invadirme me hablan, y yo los escucho, los veo actuar en su vida cotidiana. Es finalmente la historia la que les da forma. Son esas personas que uno hace vivir las que dan el tono de la novela, el colorido de las palabras.

–¿Hizo alguna investigación para escribir esta historia?

–No, para nada. Sólo el contexto histórico en que se desarrolla la novela es rigurosamente exacto. Pasa verdaderamente en los Estados Unidos de los años treinta. Cada dealle es correcto. Pero en cuanto al resto, hice funcionar mi imaginación. Alguien me ofreció *La repartición del cielo*, de Blaise Cendrars, un libro que es en parte una reflexión histórica sobre la levitación. Pero no me fue de gran utilidad pues lo leí una vez terminado mi manuscrito.

–Esta vez, más que en las anteriores, todo parece surgir del título, Mr. Vertigo.

–Es verdad. Es que, si no tengo el título desde el principio, no puedo empezar. Es muy importante. El título organiza mi trabajo, aun cuando pueda cambiarlo a mitad de camino. Pero no esta vez. Está justificado desde la primera página: "Si te quedas donde estás morirás antes del fin del invierno. Si vienes conmigo, te enseñaré a volar". Después del título y de la idea inicial, el resto es fácil.



–¿Sufre usted de vértigo?

–Cuando se trata de un lugar cerrado, se soporta. Pero en el exterior resulta una catástrofe. No puedo subir a las montañas y mirar para abajo.

–¿Se trata de una de esas coincidencias que le resultan tan caras que el protagonista de Mr. Vertigo *sufra de vértigo?*

–Al pensar en mis libros anteriores me di cuenta de que la obsesión de la caída era recurrente en muchos de mis personajes. En *El palacio de la luna* Bárbara cae, se rompe la columna y muere. En *El país de las últimas cosas* Anna salta por la ventana a través del vidrio. En *Leviatán* Benjamin Sachs hace lo mismo.

–Y en Cuaderno rojo *usted evoca la vez que su padre cayó del techo de un edificio y salió sin fracturas gracias a un toldo que amortiguó su caída.*

–Ese recuerdo jamás me abandonó. Quiero decir, su impacto. Ese día realmente fracasó en matarse. Jamás olvidaré su relato del episodio.

–¿Qué quiso decir al escribir Mr. Vertigo?

–Ah..., si lo supiera... De algún modo se trata de un sueño que tuve y que creció en mí. Contiene al mundo, la vida, qué sé yo. Es irreductible a una explicación oral. Hay que experimentarlo. Y escribirlo, si no puede hacerse de otra manera, es decir, si uno es escritor. El día que sepa lo que quise decir en una novela, dejaré de serlo. De todas maneras, queda mejor decir que hay cosas que uno no puede comprender y menos aún como para presentar una solución a los lectores. Eso sería una novela sociológica, algo a lo que le tengo horror. No tengo respuestas que ofrecer a los lectores. No las tengo para mí mismo. ¿Qué busca uno en la novela sino la absoluta claridad de una experiencia en todo su esplendor? Y esta experiencia se convierte en parte de nuestra propia experiencia. Se la guarda dentro de uno, y uno vive con ella. Después de todo, ése es el poder de los libros.

–¿Y qué es lo que usted guarda dentro de sí?

–Algunas cosas cuyo sentido aún busco, pero jamás obtengo respuestas satisfactorias. Finalmente se revelan después de la trama. Y por azar. Esos libros han cambiado nuestra manera de ver el mundo. En mi caso, al principio estuvo *Crimen y castigo* de Dostoievski, un shock y una revelación que no olvidaré, y ciertas novelas de Dickens. Pero Shakespeare permanece para mí como el ejemplo y el modelo. Porque lo probó todo. Jamás tuvo temor de ensayar nuevas maneras de acercarse al mundo tanto en la invención de situaciones como en la creación de personajes. El se lanzaba sin cesar hacia nuevas direcciones. Picasso era también así. Uno y otro no se conformaban con hacer aquello que sabían hacer, a pesar de su éxito.

–¿En qué estado se encuentra al ponerse a escribir un libro?

–Feliz hasta cierto punto: se trata, de todas maneras, de un trabajo. Nadie fue más feliz que yo en el momento de escribir *Mr. Vertigo*. Tuve la impresión de escribir al dictado de Dios. Todo vino fácilmente, en una especie de estado especial, mientras que en general las otras veces la escritura solía ser un proceso lento y doloroso, duro y laborioso. Casi siempre escribo una página por día –no necesariamente buena– y siempre en los cuadernos Clairefontane, de gran formato, que me envían desde Francia. No lo hago por fetichismo sino porque me encanta el pequeño cuadriculado de las hojas: son como cajitas que contienen las letras.

–Después de terminar un manuscrito, ¿no siente una especie de "depresión posparto"?

–Siempre. Una angustia terrible. Una impresión de fracaso coronada por una terrible decepción, que se prolonga desde el momento de escribir la última palabra hasta la aparición del libro. Se vive de manera intensa e íntima con los personajes durante años y, súbitamente, lo abandonan a uno y ya no se puede seguir pensando en ellos. Entonces uno mira su manuscrito, ese montón de papel miserable, y se dice: "¿Todo para esto? ¿Tanto trabajo para llegar aquí?". Es mejor ignorar qué es lo que nos hace escribir. En mi caso, es algo que apareció cuando era muy joven. Era un lector encarnizado, encontraba el mayor placer en los libros, los prefería antes que la vida real. A fuerza de leer, tuve la voluntad de escribir. Cuando se decide ser escritor no se sabe bien qué es lo que se va a hacer, sólo se sabe que se va a hacer eso: escribir.

–Usted escribe en relación con su secreto...

–Mi secreto es tan secreto que resulta secreto inclusive para mí. En un escritor lo que importa –su parte desconocida y enigmática– queda oculto sobre todo a sus propios ojos. Es lo que está en el origen de la obra, este gen, esta falta, este miedo, este trauma, se lo llame como se lo llame, la palabra importa poco. Está en uno, y escondido en lo más profundo. Es aquello que genera el deseo de escribir. Y no deseo saber de qué se trata.

ANTICIPO DE SU NUEVO LIBRO TRADUCIDO

EL CUADERNO ROJO

PAUL AUSTER

Hace tres veranos, encontré una carta en mi buzón. Venía en un gran sobre blanco y estaba dirigida a alguien cuyo nombre no conocía: Robert M. Morgan, de Seattle, Washington. En la oficina de correos habían estampado en el anverso del sobre varios sellos: *Desconocido, a su procedencia.* Habían tachado a pluma el nombre del señor Morgan, y al lado alguien había escrito: *No vive en esta dirección*. Trazada con la misma tinta azul, una flecha señalaba la esquina superior izquierda del sobre, junto a las palabras *Devolver al remitente*. Suponiendo que la oficina de correos había cometido un error, comprobé la esquina superior izquierda para ver quién era el remitente. Allí, para mi absoluta perplejidad, descubrí mi propio nombre y mi propia dirección. No sólo eso, sino que estos datos estaban impresos en una etiqueta de dirección personal (una de esas etiquetas que se pueden encargar en paquetes de doscientas y que se anuncian en las cajas de fósforos). La ortografía de mi nombre era correcta, la dirección era mi dirección, pero el hecho era (y lo sigue siendo) que nunca he tenido ni he encargado en mi vida un paquete de etiquetas con mi dirección impresa.



Dentro del sobre había una carta mecanografiada a un solo espacio que empezaba así: "Querido Roberto, en respuesta a tu carta del 15 de julio de 1989 debo decirte que, como otros autores, a menudo recibo cartas sobre mi obra". Luego, en un estilo rimbombante y pretencioso, plagado de citas de filósofos franceses y rebosante de vanidad y autosatisfacción, el autor de la carta elogiaba a "Robert" por las ideas que había desarrollado sobre uno de mis libros en un curso universitario sobre novela contemporánea. Era una carta despreciable, la clase de carta que jamás se me hubiera ocurrido escribirle a nadie, y, sin embargo, estaba firmado con mi nombre. La letra no se parecía a la mía, pero eso no me consolaba. Alguien estaba intentando hacerse pasar por mí, y, por lo que sé, lo sigue intentando.

Un amigo me sugirió que era un ejemplo de "arte por correo". Sabiendo que la carta no podía llegarle a Robert Morgan (puesto que tal persona no existe), en realidad el autor de la carta me estaba enviando a mí sus comentarios. Pero esto hubiera implicado una confianza injustificada en el servicio de correos de Estados Unidos, y dudo que alguien que se ha dado el trabajo de encargar en mi nombre etiquetas de dirección y de ponerse a escribir una carta tan arrogante y altisonante pudiera dejar algo al azar. ¿O sí? Quizá los perversos vivillos de este mundo creen que todo saldrá siempre como ellos quieren.

Tengo pocas esperanzas de resolver algún día este pequeño misterio. El bromista ha borrado hábilmente sus huellas, y no ha vuelto a dar señales de vida. Lo que no acabo de entender de mi propia actitud es que nunca he tirado la carta, aunque sigue dándome escalofríos cada vez que la miro. Un hombre sensato la habría tirado a la basura. En vez de eso, por razones que no comprendo, la conservo en mi mesa de trabajo desde hace tres años, y he dejado que se convirtiera en un objeto más, permanente, entre mis lapiceras, cuadernos y gomas de borrar. Quizá la conservo como un monumento a mi propia locura. Quizá sea el medio de recordarme que no sé nada, que el mundo en el que vivo no dejará nunca de escapárseme.

* * *

Un número equivocado inspiró mi primera novela. Una tarde estaba solo en mi departamento de Brooklyn, intentando trabajar en mi escritorio, cuando sonó el teléfono. Descolgué, y al otro lado de la línea un hombre me preguntó si hablaba con la Agencia de Detectives Pinkerton. Le dije que no, que se había equivocado de número, y colgué. Luego volví a mi trabajo y me olvidé de la llamada.

El teléfono volvió a sonar la tarde siguiente. Resultó que era el mismo individuo y me hacía la misma pregunta que el día anterior: "¿Agencia Pinkerton?" Volví a decirle que no, volví a colgar. Pero esta vez me quedé pensando qué hubiera sucedido si le hubiera respondido que sí. ¿Y si me hubiera hecho pasar por un detective de la Agencia Pinkerton?, me preguntaba. ¿Qué habría sucedido si me hubiera encargado del caso?

A decir verdad, sentí que había desperdiciado una oportunidad única. Si ese individuo volviera a llamar, me dije, por lo menos hablaría un poco con él e intentaría averiguar qué quería. Esperé a que el teléfono sonara otra vez, pero la tercera llamada nunca se produjo.

Después de aquello, empecé a darle vueltas a la cabeza, y poco a poco se me abrió un mundo lleno de posibilidades. Cuando me senté a escribir *La ciudad de cristal* un año después, el número equivocado se había transformado en el suceso crucial del libro, el error que pone en marcha toda la historia. Un hombre llamado Quinn recibe una llamada telefónica de alguien que quiere hablar con Paul Auster, detective privado. Tal y como yo hice, Quinn responde que se han equivocado de número. A la noche siguiente, pasa exactamente lo mismo: Quinn cuelga otra vez. Pero, al contrario que yo, Quinn tiene otra oportunidad. Cuando el teléfono suena la tercera noche, Quinn le sigue el juego al que llama, y se hace cargo de la investigación. Sí, dice, yo soy Paul Auster: entonces comienza la locura.

Quería, sobre todo, permanecer fiel a mi primer impulso. Si no me ceñía estrictamente a la verdad de los hechos, escribir ese libro carecía de sentido. Así que debía implicarme en el desarrollo de la historia (o implicar a alguien que se me pareciera, que se llamara como yo), y escribir sobre detectives que no eran detectives, sobre suplantación de personalidad, sobre misterios irresolubles. Para bien o para mal, sentí que no tenía elección.

Muy bien. Terminé el libro hace diez años, y desde entonces me he dedicado a otros proyectos, otras ideas, otros libros. Pero, hace menos de dos meses, descubrí que los libros no se terminan nunca, que es posible que las historias continúen escribiéndose a sí mismas sin autor.

Estaba solo en mi departamento de Brooklyn aquella tarde, intentando trabajar ante mi escritorio, cuando el teléfono sonó. Era un departamento distinto del que tenía en 1980: otro departamento con otro número de teléfono. Descolgué el auricular y, al otro lado de la línea, un hombre me preguntó si podía hablar con el señor Quinn. Tenía acento español y no reconocí su voz. Por un momento pensé que era un amigo que quería tomarme el pelo. "¿El señor Quinn?", dije. "¿Es una broma o qué?"

No, no era una broma. Aquel hombre llamaba completamente en serio. Quería hablar con el señor Quinn, y me rogaba que le pasara el teléfono. Le pedí, para estar seguro, que me deletreara el nombre. Tenía un acento muy fuerte, y yo esperaba que quisiera hablar con el señor Queen. Pero no tuve tanta suerte: "Q-U-I-N-N", respondió el hombre. Me asusté y, durante unos segundos, no pude articular palabra. "Lo siento", dije por fin, "aquí no vive ningún señor Quinn. Se equivocó de número". El hombre se disculpó por haberme molestado y colgamos.

Best Sellers///

Ficción

		Sem. ant.	Sem. en lista
1	*Del amor y otros demonios*, por Gabriel García Márquez (Sudamericana, 15 pesos).	1	5
2	*La casa de los espíritus*, por Isabel Allende (Sudamericana, 15 pesos).	1	10
3	*Como agua para chocolate*, por Laura Esquivel (Mondadori, 15,90 pesos).	3	31
4	*Dolores Caiborne*, por Stephen King (Grijalbo, 18,60 pesos). Segundo volumen en la Serie del Eclipse que se iniciara con *El juego de Gerald*. Fantasmas y crímenes del pasado reflotados en la voz y el ingenio de uno de los personajes más perturbadoramente queribles del rey del terror.	9	2
5	*Acoso*, por Michael Crichton (Emecé, 19 pesos).	5	7
6	*Cuentos completos*, por Julio Cortázar (Alfaguara, 29 pesos).	4	9
8	*Una cruel bendición*, por Danielle Steel (Grijalbo, 19,60 pesos).	8	7
7	*Curación*, por Robin Cook (Planeta, 20 pesos).	-	1
9	*El estrangulador*, por Sidney Sheldon (Emecé, 9 pesos). Un inspector de Scotland Yard se une a un joven sargento para atrapar a un estrangulador que mantiene aterrorizados a los ciudadanos londinenses.	6	4
10	*La edad de la inocencia*, por Edith Wharton (Tusquets, 16 pesos).	-	16

Historia, ensayo

		Sem. ant.	Sem. en lista
1	*Chistes de gallegos II*, por Pepe Muleiro (Planeta, 10 pesos).	1	4
2	*Chistes de argentinos*, por Pepe Muleiro (Planeta, 10 pesos).	3	4
3	*Breve historia de los argentinos*, por Félix Luna (Planeta, 18 pesos).	4	16
4	*Memorias*, por Adolfo Bioy Casares (Tusquets, 15 pesos).	5	6
5	*Confesiones de un general*, por Alejandro A. Lanusse (Planeta, 17 pesos). Memorias donde el ex presidente revisa los hechos más trascendentes de su vida y por donde desfilan los políticos y militares más importantes de las últimas décadas, como Aramburu, Rojas, Balbín, Frondizi, Onganía y Perón.	-	1
6	*Los más inteligentes chistes de gallegos*, por Pepe Muleiro (Planeta, 10 pesos).	2	20
7	*Los secretos del desarrollo*, por Eduardo Conessa (Planeta, 16 pesos).	-	1
8	*Usted puede sanar su vida*, por Louise Hay (Urano, 11,80 pesos).	8	145
9	*Elogio de la culpa*, por Marcos Aguinis (Planeta, 17 pesos).	9	19
10	*Oíd mujeres el grito sagrado*, por Cristina Wargon (Ediciones de la Urraca, 14 pesos).	-	2

Librerías consultadas: Del Turista, Expolibro, Fausto, Hernández, Norte, Santa Fe, Gandhi, El Ateneo (Capital Federal), El Monje (Quilmes), Fray Mocho (Mar del Plata), Amgehino, Homo Sapiens, Lett, Ross, Técnica, La Médica, Laborde (Rosario), Rayuela (Córdoba), Feria del Libro (Tucumán). **Nota:** Para esta lista no se toman en cuenta las ventas en quioscos y supermercados. Con cierta frecuencia, algunos títulos desaparecen de lalista y reaparecen en los primeros puestos a las pocas semanas. Esas fluctuaciones se explican por tardanzas en la reimpresión. En todos los casos, los datos proporcionados por las librerías son cotejados con las cifras disponibles en las editoriales que se mencionan en la tabla.

RECOMENDACIONES DE PRIMER PLANO///

Fogwill: **Los pichiciegos** (Sudamericana). Visión particularísima de la guerra de Malvinas, esta novela, publicada antes del desenlace del conflicto, es a la vez otras visiones: las *Visiones de una batalla subterránea* que señala el subtítulo, a través de las cuales anticipa las miserias que pasado el 14 de junio fueron públicas; las visiones de una escritura singular que hicieron de este gran libro un objeto de culto.

Jean Baudrillard: **El intercambio simbólico y la muerte** (Monte Avila Editores). Publicado a mediados de los años 70, este ensayo busca en registros tan diversos como el trabajo, la moda, el cuerpo, la muerte y el lenguaje poético pruebas de que en las sociedades modernas, a diferencia de las primitivas tradicionales, no hay intercambios simbólicos. Una de las obras en que el autor de *Las estrategias fatales*, *Cool memories* o *La Guerra del Golfo no ha tenido lugar* intenta repensar la modernidad.

LANZALLAMAS Minucias atesorables

Uno de ellos tiene veintirés años y el otro, veintiséis. Uno escribe poesía y es llamado a participar de oscuras mesas redondas en la categoría de joven poeta; el otro es autor del poemario *Nené* y su otra gran preocupación en la vida es intentar prevenir la calvicie que ya se insinúa. Uno se llama Ernesto Montequín y el otro Eduardo Aimbinder. Entre los dos pusieron en marcha una editorial de *plaquettes* –especie de miniatura de libro, de unas veinte páginas– de poesía cuyos sellos reconocidos son Mickey Mickeranno y Jimmy Jimmereeno –dedicados, respectivamente, a poetas locales y a traducciones de poesía en otros idiomas– y que pronto lanzará un tercero, Vanagloria, con el que romperán el género para dedicarse a la narrativa y el ensayo en el mismo estilo de minucia atesorable que tienen sus publicaciones conocidas.

La producción y la distribución de los sellos de Montequín-Aimbinder es completamente casera. Comienza con la autofinanciación del proyecto –"tenemos vocación por la ruina y, salvo algunas contribuciones voluntarias, nunca solicitadas, de los autores, nada nos aleja de nuestro fin"–, sigue con la diagramación, la composición y el diseño de tapa en casa de alguno de los muchachos y termina con la distribución de los trescientos ejemplares promedio de cada *plaquette* "a sangre, como la tracción", en sólo dos librerías –Gandhi y Norte– de fino fondo. "La repercusión nos alarmó bastante, y las ventas fueron hasta sospechosas", se asombra Montequín, quien subestimaba "la tolerancia de la gente a los caprichos".

Hace ya cuatro años armaron un plan para dedicarse luego "a no cumplirlo", no obstante lo cual vieron la luz títulos como *Paraguay* de Sergio Bizzio, *Negritos* de Arturo Carrera, *Magnificat* de Jorge Aulicino, *El basilisco emplumado* de Marianne Moore y *El asparagus* de Francis Ponge. Y la verán en el mes de junio *Universal ilógico* de Roberto Echavarren, *Cuaderno de música*,de Jack Spicer y, para inaugurar Vanagloria, la segunda parte de la autobiografía que el infatigable César Aira comenzó con *Cómo me hice monja*, en cuyo título los jóvenes editores encuentran el buen augurio del posible punto al que puede extenderse su emprendimiento: *El infinito*.

Carnets///

FICCION

Una novela donde nadie vuela

DEL AMOR Y OTROS DEMONIOS, por Gabriel García Márquez. Sudamericana, 1994, 202 páginas.

El paisaje que rodea a un escritor condiciona su obra. Colombia es un país tan pletórico en vegetación como en creencias populares. Es común que las abuelas cuenten a sus nietos una historia en la cual una marquesita de doce años con cabellos muy largos, muerta por mordeduras de un perro rabioso, es venerada por sus muchos milagros.

Una de las ciudades principales de Colombia es Cartagena de Indias. Cuenta, entre otros medios informativos, con un periódico fundado por Domingo López Escauriaza en marzo de 1948: *El Universal*. Allí llegó un joven de veinte años dispuesto a hacer sus primeras armas en el periodismo. No tenía muy buenas calificaciones universitarias pero obtendría en 1982 el Premio Nobel de Literatura. Se llamaba, se llama, Gabriel García Márquez. En 1955 sorprendería con su primera novela, *La hojarasca*. Seis años después lanzaría una colección de cuentos titulada *Los funerales de la Mamá Grande*, brillante anticipo de su obra maestra *Cien años de soledad*.

Nacía el realismo mágico, y García Márquez se convirtió en el padre de esta escuela que reunía la denuncia polémica con el humor, el lirismo con la mitología popular y la magia y la historia con la fantasía en un entramado de exuberancia verbal indispensable a la hora de dar cuenta de esa desproporcionada naturaleza.

En 1970 García Márquez, en el exilio español, publicó *Relato de un náufrago*, verídica crónica de los diez días sin comida ni bebida que pasara el marinero Luis Alejandro Velasco, luego del naufragio del destructor Caldas en 1955.

Y García Márquez lo hizo de nuevo. Esta vez el acontecimiento se remonta a la cobertura de una noticia intrascendente del 26 de octubre de 1949: la remoción de tumbas en un convento cartaginés ante la inminente construcción de un hotel de cinco estrellas en el predio. La orden fue impartida por Clemente Manuel Zabala, jefe de redacción del diario *El Universal:* "Date una vuelta por allá a ver qué se te ocurre".

Un aburrido Gabo de 21 años soportó durante varias horas la vehemencia de los obreros que quebraban lápida tras lápida de virreyes, amantes secretas, marqueses y abadesas fallecidos a finales del siglo XVIII. Bajo un mármol, con la inscripción "Sierva María de Todos los Angeles", una cabellera roja de algo más de veintidós metros perteneciente a un cráneo de niña fue la nota. García Márquez recordó las historias que le contaba su abuela.

De esa unión nació, cuarenta y cinco años después, la nueva novela de García Márquez, *Del amor y otros demonios.* La obra cuenta los desgraciados sucesos vividos por la hija única del marqués de Casalduero, Sierva María, durante 1790. Mordida por un perro mientras se dirigía al mercado, la niña de doce años sufre acusaciones ante la paranoia popular sobre la rabia. Temerosos de que los desbordes emocionales de Sierva María fueran provocados por la terrible enfermedad, es internada en un convento de monjas de clausura luego de haber sido tratada por los óleos y las miradas de un ayudante del obispo.

El clérigo, perdidamente enamorado de la niña, es relevado del tratamiento y condenado a servir en un leprosario. Su lugar en elexorcismo lo toma el propio obispo. Mientras tanto, García Márquez tiene tiempo de contar la historia del padre de Sierva María, su esposa y su amante. También la del obispo, la del ayudante y su extraña relación con un médico iluminista y la de los esclavos africanos traídos a Colombia.

Cayetano, el ayudante del obispo, es castigado por desobediencia a Dios, pero encuentra tres huecos ideales por donde demostrar su amor a Sierva María (y en otras palabras su lealtad al Supremo) noche tras noche: el boquete por donde escapa del hospicio de leprosos, la puerta de servicio por donde entra al convento de monjas y los brazos amorosos de la niña endiablada. Mientras tanto la condenada será acusada de toda irregularidad que ocurra en el hogar de las religiosas. Hasta habrá quienes creen que vuela. Y allí radica el primer gran logro de esta novela. Sólo los personajes despreciables ven el vuelo de esta niña.

Pareciera que García Márquez hubiera escuchado los desentonados gritos de las nuevas generaciones de escritores que confundieron cierta literatura latinoamericana de los 60/70 (Vargas Llosa, Manuel Scorza, el propio García Márquez, entre otros) con "esas novelas donde llueve demasiado y los personajes vuelan".

Aquí nadie vuela. Pisando una tierra llena de creencias y supersticiones, Sierva María, padres, obispo, monjas, Cayetano, médicos y criados reflejan el universo centroamericano de fines del siglo XVIII. Miedos y represalias, religión versus ciencia, Occidente contra el resto del mundo, oros ante miserias. Todo, hasta el desenlace brutal (no gratuito) de la historia contada, que sirve para demostrar que aún después de casi treinta años –el tiempo desde *Cien años de soledad* hasta *Del amor y otros de-*

FICCION

La fórmula y lo in

LOS PAJAROS, por Eduardo Berti, Beas Ediciones, 1994, 157 páginas.



Un común denominador entre los doce cuentos que integran este primer volumen de ficción de Eduardo Berti, quien publicó anteriormente dos libros sobre rock, son las situaciones enigmáticas que provocan el efecto conocido como *lo siniestro.*

Los relatos de enigma producen una tensión muy particular entre lo esperable y lo inesperado: trabajan por una parte con fórmulas establecidas claramente reconocibles, pero introducen a la vez algún componente que renueva la intriga y vuelve sorprendente el final. Esta tensión entre fórmula y ruptura de fórmula podría definir igualmente lo que ocurre con la lengua en la literatura: hacer *otra* cosa con la *misma* lengua.

No todos los relatos de *Los pájaros* resuelven con igual eficacia esta tensión entre fórmula e innovación, y quedan a menudo demasiado limitados a la fórmula. La escritura recurre con frecuencia a ciertas formas cristalizadas que dan al texto el tono de las traducciones (hacer cosas "a hurtadillas" o arrancarse "las gafas", por ejemplo). Las fórmulas dan también su impronta a las diferentes tramas: el hallazgo de las pistas de un enigma en un viejo libro robado en una biblioteca a oscuras; la búsqueda de un tesoro escondido; la problemática relación entre discípulo y profesor, trabajada en dos cuentos diferentes; un asesino contratado para asesinar a quien lo contrata; o la insistencia en ciertas coincidencias como marca de lo siniestro: coinciden los nombres de personajes distantes en el tiempo, coinciden los hechos con determinados encuentros o con determinados textos, etcétera.

Best Sellers///

Ficción

		Sem. ant.	Sem. en lista
1	*Del amor y otros demonios*, por Gabriel García Márquez (Sudamericana, 15 pesos).	1	5
2	*La casa de los espíritus*, por Isabel Allende (Sudamericana, 15 pesos).	1	10
3	*Como agua para chocolate*, por Laura Esquivel (Mondadori, 15,90 pesos).	3	31
4	*Dolores Caiborne*, por Stephen King (Grijalbo, 18,60 pesos). Segundo volumen en la Serie del Eclipse que se iniciara con *El juego de Gerald*. Fantasmas y crímenes del pasado reflotados en la voz y el ingenio de uno de los personajes más perturbadoramente queribles del rey del terror.	9	2
5	*Acoso*, por Michael Crichton (Emecé, 19 pesos).	5	7
6	*Cuentos completos*, por Julio Cortázar (Alfaguara, 29 pesos).	4	9
8	*Una cruel bendición*, por Danielle Steel (Grijalbo, 19,60 pesos).	8	7
7	*Curación*, por Robin Cook (Planeta, 20 pesos).	-	1
9	*El estrangulador*, por Sidney Sheldon (Emecé, 9 pesos). Un inspector de Scotland Yard se une a un joven sargento para atrapar a un estrangulador que mantiene aterrorizados a los ciudadanos londinenses.	6	4
10	*La edad de la inocencia*, por Edith Wharton (Tusquets, 16 pesos).	-	16

Historia, ensayo

		Sem. ant.	Sem. en lista
1	*Chistes de gallegos II*, por Pepe Muleiro (Planeta, 10 pesos).	1	4
2	*Chistes de argentinos*, por Pepe Muleiro (Planeta, 10 pesos).	3	4
3	*Breve historia de los argentinos*, por Félix Luna (Planeta, 18 pesos).	4	16
4	*Memorias*, por Adolfo Bioy Casares (Tusquets, 15 pesos).	5	6
5	*Confesiones de un general*, por Alejandro A. Lanusse (Planeta, 17 pesos). Memorias donde el ex presidente revisa los hechos más trascendentes de su vida y por donde desfilan los políticos y militares más importantes de las últimas décadas, como Aramburu, Rojas, Balbín, Frondizi, Onganía y Perón.	-	1
6	*Los más inteligentes chistes de gallegos*, por Pepe Muleiro (Planeta, 10 pesos).	2	20
7	*Los secretos del desarrollo*, por Eduardo Conessa (Planeta, 16 pesos).	-	1
8	*Usted puede sanar su vida*, por Louise Hay (Urano, 11,80 pesos).	8	145
9	*Elogio de la culpa*, por Marcos Aguinis (Planeta, 17 pesos).	9	19
10	*Oíd mujeres el grito sagrado*, por Cristina Wargon (Ediciones de la Urraca, 14 pesos).	-	2

Librerías consultadas: Del Turista, Expolibro, Fausto, Hernández, Norte, Santa Fe, Gandhi, El Ateneo (Capital Federal), El Monje (Quilmes), Fray Mocho (Mar del Plata), Amgehino, Homo Sapiens, Lett, Ross, Técnica, La Médica, Laborde (Rosario), Rayuela (Córdoba), Feria del Libro (Tucumán). **Nota:** Para esta lista no se toman en cuenta las ventas en quioscos y supermercados. Con cierta frecuencia, algunos títulos desaparecen de lalista y reaparecen en los primeros puestos a las pocas semanas. Esas fluctuaciones se explican por tardanzas en la reimpresión. En todos los casos, los datos proporcionados por las librerías son cotejados con las cifras disponibles en las editoriales que se mencionan en la tabla.

RECOMENDACIONES DE PRIMER PLANO///

Fogwill: **Los pichiciegos** (Sudamericana). Visión particularísima de la guerra de Malvinas, esta novela, publicada antes del desenlace del conflicto, es a la vez otras visiones: las *Visiones de una batalla subterránea* que señala el subtítulo, a través de las cuales anticipa las miserias que pasado el 14 de junio fueron públicas; las visiones de una escritura singular que hicieron de este gran libro un objeto de culto.

Jean Baudrillard: **El intercambio simbólico y la muerte** (Monte Avila Editores). Publicado a mediados de los años 70, este ensayo busca en registros tan diversos como el trabajo, la moda, el cuerpo, la muerte y el lenguaje poético pruebas de que en las sociedades modernas, a diferencia de las primitivas tradicionales, no hay intercambios simbólicos. Una de las obras en que el autor de *Las estrategias fatales*, *Cool memories* o *La Guerra del Golfo no ha tenido lugar* intenta repensar la modernidad.

Carnets///

FICCION

Una novela donde nadie vuela

DEL AMOR Y OTROS DEMONIOS, por Gabriel García Márquez. Sudamericana, 1994, 202 páginas.

El paisaje que rodea a un escritor condiciona su obra. Colombia es un país tan pletórico en vegetación como en creencias populares. Es común que las abuelas cuenten a sus nietos una historia en la cual una marquesita de doce años con cabellos muy largos, muerta por mordeduras de un perro rabioso, es venerada por sus muchos milagros.

Una de las ciudades principales de Colombia es Cartagena de Indias. Cuenta, entre otros medios informativos, con un periódico fundado por Domingo López Escauriaza en marzo de 1948: *El Universal*. Allí llegó un joven de veinte años dispuesto a hacer sus primeras armas en el periodismo. No tenía muy buenas calificaciones universitarias pero obtendría en 1982 el Premio Nobel de Literatura. Se llamaba, se llama, Gabriel García Márquez. En 1955 sorprendería con su primera novela, *La hojarasca*. Seis años después lanzaría una colección de cuentos titulada *Los funerales de la Mamá Grande*, brillante anticipo de su obra maestra *Cien años de soledad*.

Nacía el realismo mágico, y García Márquez se convirtió en el padre de esta escuela que reunía la denuncia polémica con el humor, el lirismo con la mitología popular y la magia y la historia con la fantasía en un entramado de exuberancia verbal indispensable a la hora de dar cuenta de esa desproporcionada naturaleza.

En 1970 García Márquez, en el exilio español, publicó *Relato de un náufrago*, verídica crónica de los diez días sin comida ni bebida que pasara el marinero Luis Alejandro Velasco, luego del naufragio del destructor Caldas en 1955.

Y García Márquez lo hizo de nuevo. Esta vez el acontecimiento se remonta a la cobertura de una noticia intrascendente del 26 de octubre de 1949: la remoción de tumbas en un convento cartaginés ante la inminente construcción de un hotel de cinco estrellas en el predio. La orden fue impartida por Clemente Manuel Zabala, jefe de redacción del diario *El Universal:* "Date una vuelta por allá a ver qué se te ocurre".

Un aburrido Gabo de 21 años soportó durante varias horas la vehemencia de los obreros que quebraban lápida tras lápida de virreyes, amantes secretas, marqueses y abadesas fallecidos a finales del siglo XVIII. Bajo un mármol, con la inscripción "Sierva María de Todos los Angeles", una cabellera roja de algo más de veintidós metros perteneciente a un cráneo de niña fue la nota. García Márquez recordó las historias que le contaba su abuela.

De esa unión nació, cuarenta y cinco años después, la nueva novela de García Márquez, *Del amor y otros demonios*. La obra cuenta los desgraciados sucesos vividos por la hija única del marqués de Casalduero, Sierva María, durante 1790. Mordida por un perro mientras se dirigía al mercado, la niña de doce años sufre acusaciones ante la paranoia popular sobre la rabia. Temerosos de que los desbordes emocionales de Sierva María fueran provocados por la terrible enfermedad, es internada en un convento de monjas de clausura luego de haber sido tratada por los óleos y las miradas de un ayudante del obispo.

El clérigo, perdidamente enamorado de la niña, es relevado del tratamiento y condenado a servir en un leprosario. Su lugar en elexorcismo lo toma el propio obispo. Mientras tanto, García Márquez tiene tiempo de contar la historia del padre de Sierva María, su esposa y su amante. También la del obispo, la del ayudante y su extraña relación con un médico iluminista y la de los esclavos africanos traídos a Colombia.

Cayetano, el ayudante del obispo, es castigado por desobediencia a Dios, pero encuentra tres huecos ideales por donde demostrar su amor a Sierva María (y en otras palabras su lealtad al Supremo) noche tras noche: el boquete por donde escapa del hospicio de leprosos, la puerta de servicio por donde entra al convento de monjas y los brazos amorosos de la niña endiablada. Mientras tanto la condenada será acusada de toda irregularidad que ocurra en el hogar de las religiosas. Hasta habrá quienes creen que vuela. Y allí radica el primer gran logro de esta novela. Sólo los personajes despreciables ven el vuelo de esta niña.

Pareciera que García Márquez hubiera escuchado los desentonados gritos de las nuevas generaciones de escritores que confundieron cierta literatura latinoamericana de los 60/70 (Vargas Llosa, Manuel Scorza, el propio García Márquez, entre otros) con "esas novelas donde llueve demasiado y los personajes vuelan".

Aquí nadie vuela. Pisando una tierra llena de creencias y supersticiones, Sierva María, padres, obispo, monjas, Cayetano, médicos y criados reflejan el universo centroamericano de fines del siglo XVIII. Miedos y represalias, religión versus ciencia, Occidente contra el resto del mundo, oros ante miserias. Todo, hasta el desenlace brutal (no gratuito) de la historia contada, que sirve para demostrar que aún después de casi treinta años –el tiempo desde *Cien años de soledad* hasta *Del amor y otros demonios*– un autor puede dar cuenta de novedades ambiciosas en su narrativa. Suertes que depara la literatura y que permitieron disfrutar de *La cifra* de Borges, luego de *Ficciones*; de *Historia de dos ciudades* de Dickens, luego de *David Copperfield*; de *El jardín de los cerezos* de Chéjov, luego de *La dama del perrito*.

En octubre de 1949, el mes de la noticia del levantamiento de la tumba en cuestión, García Márquez publicó en el diario *El Universal* de Cartagena una nota sobre el ideal de la amada muerta en la literatura, el placer narrativo por la necrofilia y el itinerario trágico de la vida de Edgar Allan Poe. En esa nota *(Obra periodística I, Textos costeños*, Sudamericana, 1993) el autor colombiano mencionaba a Hawthorne, Dostoievski y Kafka, entre otros, para celebrar –ante el centenario de la muerte del creador de *El pozo y el péndulo*– el científico sentido del misterio.

Y es un misterio (agradable, peligroso y deseable como todo misterio) este *Del amor y otros demonios*. No sólo por su trama, sino también por la incursión de García Márquez en los tópicos preferidos de otra literatura: frases breves, ideas punzantes, descripción mínima y sólo como descanso ante la densidad de lo narrado. Misterio de saber si esta nueva novela del creador de los Buendía –realismo mágico más o menos– marca el fin de un camino o el principio de otro.

MIGUEL RUSSO

ENSAYO

Mapa literario

GEOGRAFIA DE LA NOVELA, por Carlos Fuentes. Fondo de Cultura Económica, 1993, 178 páginas.

Cuando la retórica grecolatina proponía comenzar con una pregunta la ponderación de cualquier asunto, sabía que era una habilidad para convertir en persuasible una respuesta conocida de antemano. *Geografía de la novela* es una recopilación de ensayos. "¿Ha muerto la novela?" es el que abre el volumen y el único de carácter teórico –junto con el de cierre, que presta su título al libro– en una colección dedicada monográficamente a autores singulares.

Dos polos ordenan a Carlos Fuentes en su tratamiento geográfico del género: Latinoamérica y Europa Central. En Europa occidental, en Estados Unidos, una tesis perversa, pero sugestiva por la contradicción que vuelve flagrante, parece haberse apoderado de la evaluación de la literatura en general y de la novela en especial: ésta florece en relación directa con las urgencias y penurias que deben soportar los autores y el sistema literario en su conjunto. El fenómeno se ve doblado en este análisis por otro: los novelistas no han dejado de ser figuras públicas. En el siglo XIX, la novela dominante, realista y popular, era considerada una autoridad en toda cuestión, desde las reivindicaciones agrarias a la higiene sexual. Probablemente a partir de principios de siglo y de -digamos– Henry James, cuya mente era tan delicada que ninguna idea podría violarla, el novelista abandonó su pretensión de autoridad universal. Será relevado por Norman Mailer y los escritores de best sellers. Pero son precisamente aquellas áreas a las que dirige aquí su atención Fuentes donde el florecimiento coincide con la ausencia de relevo.

Fuentes fue uno de los primeros en descubrir, para la literatura latinoamericana, la conexión centroeuropea. Fue a Praga en el otoño de 1968, cuando aún se sostenía el régimen de Dubcek pese a que los tanques soviéticos estuvieran escondidos en los bosques; la acción de su novela *Cambio de piel* (1967) tiene a la ciudad como a uno de sus escenarios. Allí conoce inevitablemente a Milan Kundera, quien encarna de manera definitiva esa figura de novelista que Fuentes reclama también para sí: cosmopolita pero a la vez capilarmente sensible a las peculiaridades nacionales y regionales, autor de una obra cuya profusión –que exige al menos una beca para poder leerla en su integridad– no le impide sino que más bien le demanda una reflexión teórica sobre el género. Otro tanto ocurre con el húngaro György Konrád, uno de los fundadores, a principios de los '80, de la organización no oficial Oposición Democrática (resulta difícil imaginar a un novelista inglés o francés de pareja centralidad fundando un foro político). La novela de Konrád, *El constructor de la ciudad*, le permite a Fuentes reconocer en Budapest a México DF, a través de la misma voluntad de construcción de novela urbana.

Los restantes ensayos se refieren a hispanoamericanos como Borges o Aguilar Camín, y a europeos que no ignoran a Latinoamérica, como Rushdie o Barnes. Fuentes escribe siempre como un clásico, como si lo que escribe ya hubiera sido leído. Sobrevuela las naciones y las literaturas con esa pretérita felicidad que en los estudios literarios se asocia con el comparatismo; conoce esos autores, de Witkiewicz a Caparrós, que sólo son recónditos por un efecto de alejamiento recíproco entre literaturas. El vuelo de pájaro, por otra parte, parece haberlo forzado a las imprecisiones de la velocidad. El primer artículo termina con una cita de Valéry Larbaud, pero atribuida a André Gide; se trata de un pasaje sobre la lectura.

ALFREDO GRIECO Y BAVIO

ENSAYO

Nuevos chamanes

LA NUEVA CONCIENCIA PSICODELICA: DE LAS ALUCINACIONES A LA REALIDAD VIRTUAL, por Terence MacKenna. Planeta, 1993, 360 páginas.



Si todo puede verse de una manera diferente, ¿de cuántas maneras puede verse?" Esta es la pregunta que Terence MacKenna, considerado el vocero más notable de la cultura psicodélica, se formula y nos formula en su libro. El texto está compuesto por anécdotas de sus expediciones en el Amazonas en busca de hongos y las teorizaciones desprendidas del consumo de los mismos. Es importante aclarar que MacKenna no es partidario del consumo masivo e indiscriminado de drogas. Su postura al respecto coincide con el enfoque de Aldous Huxley, que planteaba tratar de llegar a las personas más preparadas para someterse a la experimentación de los estados alterados de la conciencia y no a la mayor cantidad de gente posible. La "clase chamánica", minoría más indicada para iluminar los puntos ciegos de la psiquis, son especialmente los terapeutas. Para el autor, "los psicodélicos son a la psicología lo que los telescopios del siglo XVI fueron a la astronomía".

Tampoco cualquier sustancia resulta adecuada. Debe cumplir por lo menos con tres condiciones. En primer lugar, debe provenir de la naturaleza. Debe tener, también, una tradición de consumo (los hongos, por ejemplo, eran consumidos por culturas primitivas que los llamaban "la carne de los dioses"). Por último, debe ser afín a la química cerebral y ser lo menos invasora posible, es decir, producir un fuerte efecto por un lapso corto.

Frente a las reticencias del hombre a someterse a este tipo de experimentaciones el autor se pregunta por qué la cultura actual que ha accedido a complejos mapas de superficies tales como el núcleo de un átomo rechaza este elemento que nos permitiría trazar las coordenadas de un área tan próxima como la mente humana. "Nos hemos movido hacia la periferia de la galaxia, cuando la realidad es que el material más ricamente organizado en el universo es la corteza cerebral y la experiencia más densa y más rica en el universo es la que usted tiene justamente ahora", objeta.

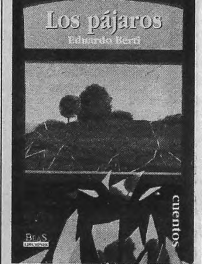
Finalmente, si bien el lenguaje técnico y poblado de información no comprobable por el lector dificulta la recepción del mensaje del autor, la consigna es clara e implica simplemente que nos permitamos dudar de aquello que creemos conocer.

VANINA MURARO

FICCION

La fórmula y lo inesperado

LOS PAJAROS, por Eduardo Berti, Beas Ediciones, 1994, 157 páginas.



Un común denominador entre los doce cuentos que integran este primer volumen de ficción de Eduardo Berti, quien publicó anteriormente dos libros sobre rock, son las situaciones enigmáticas que provocan el efecto conocido como *lo siniestro*.

Los relatos de enigma producen una tensión muy particular entre lo esperable y lo inesperado: trabajan por una parte con fórmulas establecidas claramente reconocibles, pero introducen a la vez algún componente que renueva la intriga y vuelve sorprendente el final. Esta tensión entre fórmula y ruptura de fórmula podría definir igualmente lo que ocurre con la lengua en la literatura: hacer *otra* cosa con la *misma* lengua.

No todos los relatos de *Los pájaros* resuelven con igual eficacia esta tensión entre fórmula e innovación, y quedan a menudo demasiado limitados a la fórmula. La escritura recurre con frecuencia a ciertas formas cristalizadas que dan al texto el tono de las traducciones (hacer cosas "a hurtadillas" o arrancarse "las gafas", por ejemplo). Las fórmulas dan también su impronta a las diferentes tramas: el hallazgo de las pistas de un enigma en un viejo libro robado en una biblioteca a oscuras; la búsqueda de un tesoro escondido; la problemática relación entre discípulo y profesor, trabajada en dos cuentos diferentes; un asesino contratado para asesinar a quien lo contrata; o la insistencia en ciertas coincidencias como marca de lo siniestro: coinciden los nombres de personajes distantes en el tiempo, coinciden los hechos con determinados encuentros o con determinados textos, etcétera.

Eduardo Berti apuesta entonces decididamente a las fórmulas, pero cuando no consigue abandonarlas a tiempo sus relatos se debilitan y acaban decayendo en sus desenlaces. No siempre, sin embargo, *Los pájaros* queda definido por esta limitación. Hay en el libro relatos en los que el enigma se construye y se resuelve con un mayor equilibrio en la tensión entre fórmulas y hallazgos; así ocurre en "Hugh Williams" y en el cuento que da título al volumen. Así también, "Esquirlas de Atamisky" se destaca por ser una notable expansión narrativa de una idea clave: quienes han estado en la guerra llevan "la guerra en su cuerpo".

Entre los relatos más logrados del libro, están también "La muchacha ahogada" y "La copia", trabajados con la densidad de ciertas situaciones muy bien planteadas, más que con el despliegue de peripecias, estos relatos contienen también (y no casualmente) los momentos más cuidados y más valiosos de la escritura de Eduardo Berti.

Aunque *Los pájaros* pueda resultar un libro desparejo en una consideración de conjunto, varios de los textos que lo integran evidencian que esta primera propuesta de Eduardo Berti logra alcanzar momentos de consistencia y validez.

MARTIN KOHAN

FICCION

Todo muy rico

COMO PAPAS PARA VARENIKES, por Silvia Plager. Beas, 1994, 190 páginas.

No quedan dudas de que *Como agua para chocolate* –libro y película– fue uno de los éxitos más fulminantes de los últimos tiempos. No hay dudas tampoco de que así como ostenta aciertos indudables, su escritura basada en la exageración y el canon del realismo mágico se presta con creces a alguna forma de parodia. Cuando se publica un libro que evoca tan directamente el fenómeno y que se anuncia sin más como "una divertida parodia" de *Como agua...*, la expectativa ya está echada a rodar. ¿Cómo serán los amores fulminantes de ese matrimonio prohibido en clave de humor judío? Un relato de amor y realismo mágico escandido por recetas de comida, sólo que los fuertes platos mexicanos se convierten en latkes, guefilte fish y otras delicias; las heroínas trágicas y fuertes de México insurgente, en idishemames y otros prototipos del prototípico humor costumbrista judío.

Bajo el signo de la parodia, entonces, *Como papas para varenikes* empieza a narrar los avatares de una mujer judía de mediana edad que sufre del mismo problema que Tita –no poder consumar ni el matrimonio ni el sexo–, se dedica a la gastronomía y desde la cocina erotiza cuanto la rodea. Claro que la prohibición tiene orígenes diferentes. Tita no podía casarse por ser la hija menor que debía cuidar a su madre hasta la muerte; Cata Rosenfeld decidió por sí misma ser fiel a la memoria de su esposo, pero un chef se cruza en su camino. Así comienza un largo juego galante lleno de aromas y sabores.

No se trata de un humor de carcajada limpia pero sí de semisonrisa. Como se sabe, el humor judío es a esta altura del partido patrimonio de la humanidad, una cantidad de códigos que funcionan con cierto automatismo, y Silvia Plager no se ahorró aquí guiños tendidos al lector: todo el tiempo expresiones en idish, ademanes de comedia, mames molestas como la de Woody Allen y bar mitzvás de sainete. Funciona y de a ratos cansa un poco, como cansa el efecto paródico sobre algunas zonas de *Como agua...*, que por repetido se atenúa. Cuando el lector ya se acostumbró a las recetas que introducen cada capítulo o a la estructura del folletín y otros parecidos con el modelo, queda al desnudo que la trama de esta novela arranca con la promesa de una buena receta y llega a buen puerto, pero que en el medio, por usar una expresión culinaria, tiene relleno de más.

Es que quizá por allí ande el problema de este libro, en un desajuste entre envase y contenido. Nadie puede negar lo elocuente del envase. Parodia –aunque se juegue con el equívoco de que la parodia sólo es efecto cómico– desde el título, y promesa de divertirse a expensas o junto a otro producto conocido. O quizá no es del todo una parodia –porque en realidad no se ironiza la escritura de Laura Esquivel, lo que sería un modo de cuestionar su uso de la hipérbole y los códigos del realismo mágico– sino una buena idea para envasar una comida literaria más digerible y amable.

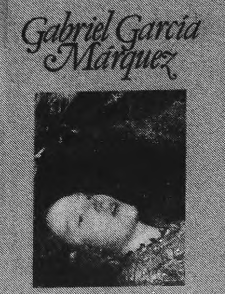
CLAUDIO ZEIGER

LANZALLAMAS Minucias atesorables

Uno de ellos tiene veintirés años y el otro, veintiséis. Uno escribe poesía y es llamado a participar de oscuras mesas redondas en la categoría de joven poeta; el otro es autor del poemario *Nené* y su otra gran preocupación en la vida es intentar prevenir la calvicie que ya se insinúa. Uno se llama Ernesto Montequín y el otro Eduardo Aimbinder. Entre los dos pusieron en marcha una editorial de *plaquettes* –especie de miniatura de libro, de unas veinte páginas– de poesía cuyos sellos reconocidos son Mickey Mickeranno y Jimmy Jimmereeno –dedicados, respectivamente, a poetas locales y a traducciones de poesía en otros idiomas– y que pronto lanzará un tercero, Vanagloria, con el que romperán el género para dedicarse a la narrativa y el ensayo en el mismo estilo de minucia atesorable que tienen sus publicaciones conocidas.

La producción y la distribución de los sellos de Montequín-Aimbinder es completamente casera. Comienza con la autofinanciación del proyecto –"tenemos vocación por la ruina y, salvo algunas contribuciones voluntarias, nunca solicitadas, de los autores, nada nos aleja de nuestro fin"–, sigue con la diagramación, la composición y el diseño de tapa en casa de alguno de los muchachos y termina con la distribución de los trescientos ejemplares promedio de cada *plaquette* "a sangre, como la tracción", en sólo dos librerías –Gandhi y Norte– de fino fondo. "La repercusión nos alarmó bastante, y las ventas fueron hasta sospechosas", se asombra Montequín, quien subestimaba "la tolerancia de la gente a los caprichos".

Hace ya cuatro años armaron un plan para dedicarse luego "a no cumplirlo", no obstante lo cual vieron la luz títulos como *Paraguay* de Sergio Bizzio, *Negritos* de Arturo Carrera, *Magnificat* de Jorge Aulicino, *El basilisco emplumado* de Marianne Moore y *El asparagus* de Francis Ponge. Y la verán en el mes de junio *Universal ilógico* de Roberto Echavarren, *Cuaderno de música*,de Jack Spicer y, para inaugurar Vanagloria, la segunda parte de la autobiografía que el infatigable César Aira comenzó con *Cómo me hice monja*, en cuyo título los jóvenes editores encuentran el buen augurio del posible punto al que puede extenderse su emprendimiento: *El infinito*.



monios– un autor puede dar cuenta de novedades ambiciosas en su narrativa. Suertes que depara la literatura y que permitieron disfrutar de *La cifra* de Borges, luego de *Ficciones*; de *Historia de dos ciudades* de Dickens, luego de *David Copperfield*; de *El jardín de los cerezos* de Chéjov, luego de *La dama del perrito*.

En octubre de 1949, el mes de la noticia del levantamiento de la tumba en cuestión, García Márquez publicó en el diario *El Universal* de Cartagena una nota sobre el ideal de la amada muerta en la literatura, el placer narrativo por la necrofilia y el itinerario trágico de la vida de Edgar Allan Poe. En esa nota *(Obra periodística I, Textos costeños*, Sudamericana, 1993) el autor colombiano mencionaba a Hawthorne, Dostoievski y Kafka, entre otros, para celebrar –ante el centenario de la muerte del creador de *El pozo y el péndulo*– el científico sentido del misterio.

Y es un misterio (agradable, peligroso y deseable como todo misterio) este *Del amor y otros demonios*. No sólo por su trama, sino también por la incursión de García Márquez en los tópicos preferidos de otra literatura: frases breves, ideas punzantes, descripción mínima y sólo como descanso ante la densidad de lo narrado. Misterio de saber si esta nueva novela del creador de los Buendía –realismo mágico más o menos– marca el fin de un camino o el principio de otro.

MIGUEL RUSSO

esperado

Eduardo Berti apuesta entonces decididamente a las fórmulas, pero cuando no consigue abandonarlas a tiempo sus relatos se debilitan y acaban decayendo en sus desenlaces. No siempre, sin embargo, *Los pájaros* queda definido por esta limitación. Hay en el libro relatos en los que el enigma se construye y se resuelve con un mayor equilibrio en la tensión entre fórmulas y hallazgos; así ocurre en "Hugh Williams" y en el cuento que da título al volumen. Así también, "Esquirlas de Atamisky" se destaca por ser una notable expansión narrativa de una idea clave: quienes han estado en la guerra llevan "la guerra en su cuerpo".

Entre los relatos más logrados del libro, están también "La muchacha ahogada" y "La copia", trabajados con la densidad de ciertas situaciones muy bien planteadas, más que con el despliegue de peripecias, estos relatos contienen también (y no casualmente) los momentos más cuidados y más valiosos de la escritura de Eduardo Berti.

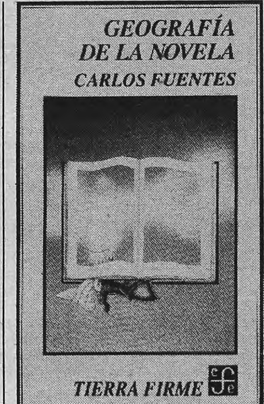
Aunque *Los pájaros* pueda resultar un libro desparejo en una consideración de conjunto, varios de los textos que lo integran evidencian que esta primera propuesta de Eduardo Berti logra alcanzar momentos de consistencia y validez.

MARTIN KOHAN

ENSAYO

Mapa literario

GEOGRAFIA DE LA NOVELA, por Carlos Fuentes. Fondo de Cultura Económica, 1993, 178 páginas.



Cuando la retórica grecolatina proponía comenzar con una pregunta la ponderación de cualquier asunto, sabía que era una habilidad para convertir en persuasible una respuesta conocida de antemano. *Geografía de la novela* es una recopilación de ensayos. "¿Ha muerto la novela?" es el que abre el volumen y el único de carácter teórico –junto con el de cierre, que presta su título al libro– en una colección dedicada monográficamente a autores singulares.

Dos polos ordenan a Carlos Fuentes en su tratamiento geográfico del género: Latinoamérica y Europa Central. En Europa occidental, en Estados Unidos, una tesis perversa, pero sugestiva por la contradicción que vuelve flagrante, parece haberse apoderado de la evaluación de la literatura en general y de la novela en especial: ésta florece en relación directa con las urgencias y penurias que deben soportar los autores y el sistema literario en su conjunto. El fenómeno se ve doblado en este análisis por otro: los novelistas no han dejado de ser figuras públicas. En el siglo XIX, la novela dominante, realista y popular, era considerada una autoridad en toda cuestión, desde las reivindicaciones agrarias a la higiene sexual. Probablemente a partir de principios de siglo y de -digamos- Henry James, cuya mente era tan delicada que ninguna idea podría violarla, el novelista abandonó su pretensión de autoridad universal. Será relevado por Norman Mailer y los escritores de best sellers. Pero son precisamente aquellas áreas a las que dirige aquí su atención Fuentes donde el florecimiento coincide con la ausencia de relevo.

Fuentes fue uno de los primeros en descubrir, para la literatura latinoamericana, la conexión centroeuropea. Fue a Praga en el otoño de 1968, cuando aún se sostenía el régimen de Dubcek pese a que los tanques soviéticos estuvieran escondidos en los bosques; la acción de su novela *Cambio de piel* (1967) tiene a la ciudad como a uno de sus escenarios. Allí conoce inevitablemente a Milan Kundera, quien encarna de manera definitiva esa figura de novelista que Fuentes reclama también para sí: cosmopolita pero a la vez capilarmente sensible a las peculiaridades nacionales y regionales, autor de una obra cuya profusión –que exige al menos una beca para poder leerla en su integridad– no le impide sino que más bien le demanda una reflexión teórica sobre el género. Otro tanto ocurre con el húngaro György Konrád, uno de los fundadores, a principios de los '80, de la organización no oficial Oposición Democrática (resulta difícil imaginar a un novelista inglés o francés de pareja centralidad fundando un foro político). La novela de Konrád, *El constructor de la ciudad,* le permite a Fuentes reconocer en Budapest a México DF, a través de la misma voluntad de construcción de novela urbana.

Los restantes ensayos se refieren a hispanoamericanos como Borges o Aguilar Camín, y a europeos que no ignoran a Latinoamérica, como Rushdie o Barnes. Fuentes escribe siempre como un clásico, como si lo que escribe ya hubiera sido leído. Sobrevuela las naciones y las literaturas con esa pretérita felicidad que en los estudios literarios se asocia con el comparatismo; conoce esos autores, de Witkiewicz a Caparrós, que sólo son recónditos por un efecto de alejamiento recíproco entre literaturas. El vuelo de pájaro, por otra parte, parece haberlo forzado a las imprecisiones de la velocidad. El primer artículo termina con una cita de Valéry Larbaud, pero atribuida a André Gide; se trata de un pasaje sobre la lectura.

ALFREDO GRIECO Y BAVIO

ENSAYO

Nuevos chamanes

LA NUEVA CONCIENCIA PSICODELICA: DE LAS ALUCINACIONES A LA REALIDAD VIRTUAL, por Terence MacKenna. Planeta, 1993, 360 páginas.



Si todo puede verse de una manera diferente, ¿de cuántas maneras puede verse?" Esta es la pregunta que Terence MacKenna, considerado el vocero más notable de la cultura psicodélica, se formula y nos formula en su libro. El texto está compuesto por anécdotas de sus expediciones en el Amazonas en busca de hongos y las teorizaciones desprendidas del consumo de los mismos. Es importante aclarar que MacKenna no es partidario del consumo masivo e indiscriminado de drogas. Su postura al respecto coincide con el enfoque de Aldous Huxley, que planteaba tratar de llegar a las personas más preparadas para someterse a la experimentación de los estados alterados de la conciencia y no a la mayor cantidad de gente posible. La "clase chamánica", minoría más indicada para iluminar los puntos ciegos de la psiquis, son especialmente los terapeutas. Para el autor, "los psicodélicos son a la psicología lo que los telescopios del siglo XVI fueron a la astronomía".

Tampoco cualquier sustancia resulta adecuada. Debe cumplir por lo menos con tres condiciones. En primer lugar, debe provenir de la naturaleza. Debe tener, también, una tradición de consumo (los hongos, por ejemplo, eran consumidos por culturas primitivas que los llamaban "la carne de los dioses"). Por último, debe ser afín a la química cerebral y ser lo menos invasora posible, es decir, producir un fuerte efecto por un lapso corto.

Frente a las reticencias del hombre a someterse a este tipo de experimentaciones el autor se pregunta por qué la cultura actual que ha accedido a complejos mapas de superficies tales como el núcleo de un átomo rechaza este elemento que nos permitiría trazar las coordenadas de un área tan próxima como la mente humana. "Nos hemos movido hacia la periferia de la galaxia, cuando la realidad es que el material más ricamente organizado en el universo es la corteza cerebral y la experiencia más densa y más rica en el universo es la que usted tiene justamente ahora", objeta.

Finalmente, si bien el lenguaje técnico y poblado de información no comprobable por el lector dificulta la recepción del mensaje del autor, la consigna es clara e implica simplemente que nos permitamos dudar de aquello que creemos conocer.

VANINA MURARO

FICCION

Todo muy rico

COMO PAPAS PARA VARENIKES, por Silvia Plager. Beas, 1994, 190 páginas.



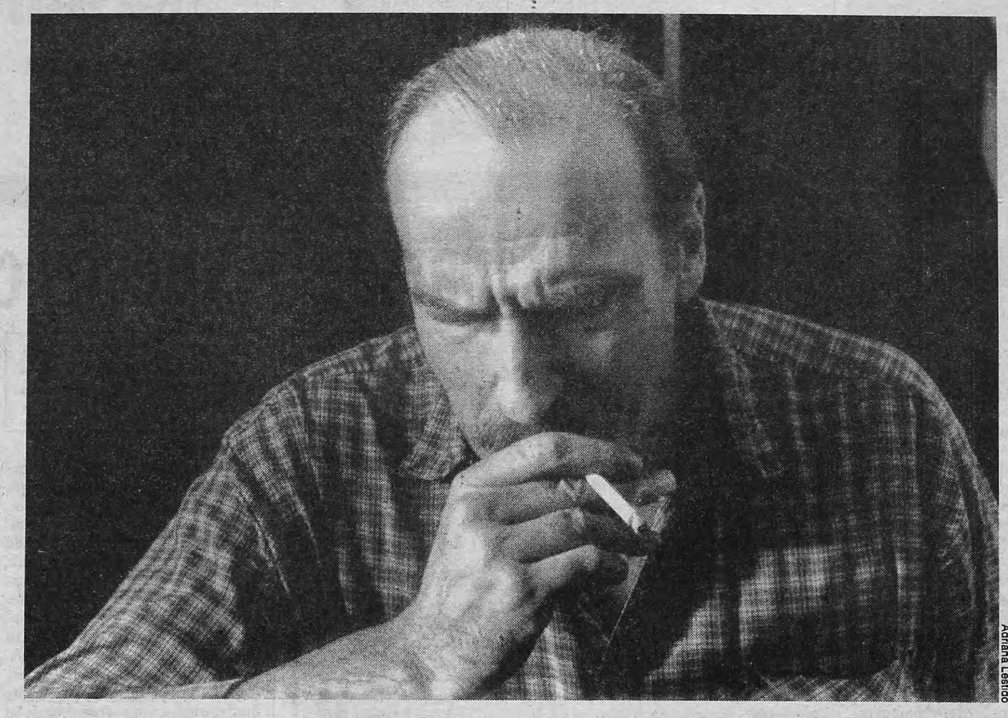
No quedan dudas de que *Como agua para chocolate* –libro y película– fue uno de los éxitos más fulminantes de los últimos tiempos. No hay dudas tampoco de que así como ostenta aciertos indudables, su escritura basada en la exageración y el canon del realismo mágico se presta con creces a alguna forma de parodia. Cuando se publica un libro que evoca tan directamente el fenómeno y que se anuncia sin más como "una divertida parodia" de *Como agua...*, la expectativa ya está echada a rodar. ¿Cómo serán los amores fulminantes de ese matrimonio prohibido en clave de humor judío? Un relato de amor y realismo mágico escandido por recetas de comida, sólo que los fuertes platos mexicanos se convierten en latkes, guefilte fish y otras delicias; las heroínas trágicas y fuertes de México insurgente, en idishemames y otros prototipos del prototípico humor costumbrista judío.

Bajo el signo de la parodia, entonces, *Como papas para varenikes* empieza a narrar los avatares de una mujer judía de mediana edad que sufre del mismo problema que Tita –no poder consumar ni el matrimonio ni el sexo–, se dedica a la gastronomía y desde la cocina erotiza cuanto la rodea. Claro que la prohibición tiene orígenes diferentes. Tita no podía casarse por ser la hija menor que debía cuidar a su madre hasta la muerte; Cata Rosenfeld decidió por sí misma ser fiel a la memoria de su esposo, pero un chef se cruza en su camino. Así comienza un largo juego galante lleno de aromas y sabores.

No se trata de un humor de carcajada limpia pero sí de semisonrisa. Como se sabe, el humor judío es a esta altura del partido patrimonio de la humanidad, una cantidad de códigos que funcionan con cierto automatismo, y Silvia Plager no se ahorró aquí guiños tendidos al lector: todo el tiempo expresiones en idish, ademanes de comedia, mames molestas como la de Woody Allen y bar mitzvás de sainete. Funciona y de a ratos cansa un poco, como cansa el efecto paródico sobre algunas zonas de *Como agua...*, que por repetido se atenúa. Cuando el lector ya se acostumbró a las recetas que introducen cada capítulo o a la estructura del folletín y otros parecidos con el modelo, queda al desnudo que la trama de esta novela arranca con la promesa de una buena receta y llega a buen puerto, pero que en el medio, por usar una expresión culinaria, tiene relleno de más.

Es que quizá por allí ande el problema de este libro, en un desajuste entre envase y contenido. Nadie puede negar lo elocuente del envase. Parodia –aunque se juegue con el equívoco de que la parodia sólo es efecto cómico– desde el título, y promesa de divertirse a expensas o junto a otro producto conocido. O quizá no es del todo una parodia –porque en realidad no se ironiza la escritura de Laura Esquivel, lo que sería un modo de cuestionar su uso de la hipérbole y los códigos del realismo mágico– sino una buena idea para envasar una comida literaria más digerible y amable.

CLAUDIO ZEIGER



San Telmo, otoño de 1994

ALBERTO LAISECA

Del policial a la aventura, de la poesía falsamente china al realismo delirante –género de su invención–, toma sus raros caminos la obra de Alberto Laiseca. No menos raros fueron, por otra parte, los de la vida del autor de "Su turno para morir", "Aventuras de un novelista atonal", "La hija de Kheops", "La mujer en la muralla", "Poemas chinos" y la reciente "El jardín de las máquinas parlantes": supo levantar cosechas, hombrear bolsas, formar parte de una cuadrilla de reparaciones en la extinta ENTel, estudiar ingeniería, hacer crítica literaria, corregir pruebas en diarios, ganar la Beca Guggenheim. Y ciertamente tampoco son menos raros los caminos de esta entrevista.

NORA DOMINGUEZ

Alberto Laiseca tiene la altura desmesurada de sus proyectos. Una altura que busca acomodarse permanentemente en el diseño delgado de las sillas azules del living de su casa. Habla pausadamente desde elevaciones y profundidades, atravesando relatos de emperadores y sectas ocultas hasta que su tono se exalta para denunciar las crueldades del mundo y la sociedad. Un hombre bueno que cree en los proyectos de humanización y en la posibilidad de consuelo de la literatura. Las urgencias económicas le impiden actualmente meterse de lleno en la novela sobre Vietnam que proyecta desde hace un tiempo. Confiesa que escribir es entrar en una especie de locura pero sin estar loco: "Cuando estoy dos días metido en el asunto me siento que camino en la jungla, no quiero pisar una baldosa porque a lo mejor encuentro un cazabobos, pienso cómo hacer mi cuerpo más chico para no ser tan vulnerable". Insiste en llamarse "realista delirante" y añade nuevas explicaciones a este mote buscando la comprensión justa de lo que quiere decir.

–Sus textos parecen realizar distintas apuestas referenciales. En su última novela El jardín de las máquinas parlantes *al mismo tiempo que hay un trabajo con mundos secretos y paralelos se separa del juego con otras temporalidades que se realizaban en* La hija de Keops *o en* La mujer en la muralla.

–Siempre se habló de mi exotismo y creí que ya era hora de hablar de nuestros propios exotismos, que los tenemos bastante cerca, acá en Buenos Aires. Todas esas cosas de la magia son ciertas y lo quiero dejar bien en claro. Eso existe, las he visto, tomé historias que yo vi que les pasaban a otros, he sido testigo presencial. Resulta algo exótico porque la gente está dispuesta a aceptar magias menores: la brujería del sapo, la muñequita, etcétera, que son reales y verdaderas, pero también hay otras magias que se realizan en Buenos Aires y poca gente lo sabe. Lo que yo quise hacer, entre otras cosas, aparte de un manual de humanización, fue un manual de magia práctica para que la gente sepa los problemas que existen, que pueden llegar a ver y cómo defenderse. Esa es la importancia que tiene mi novela, entre otras cosas para ayudar a los demás.

–¿Puede pensarse en un fin didáctico?

–Sí, es un manual. Se la puede leer como una novela, como un texto exclusivamente de ficción, pero yo sostengo que es donde menos ficción hice; todo es cierto.

–En Aventuras de un novelista atonal *aparece condensada o en germen toda su producción posterior; la referencia a la novela de dos mil páginas, el escritor que no publica, el editor maldito, la magia, las aventuras, el que plagia.*

–Sí, es cierto. Lo que pasa es que la novela futura está contenida de manera virtual en las novelas pasadas.

–¿Qué está escribiendo ahora?

–Estoy metido en un maremagnum del cual no sé cómo salir, hago notas. En realidad ahora estoy con problemas económicos, tratando de ver cómo ganarme el puchero. Cuando puedo escribo cuentos. En los últimos años escribí una novela de cien páginas, *El gusano máximo de la vida misma*, y otra de cincuenta y cinco páginas, *El cuarto pateado,* pero lo que quiero escribir es la novela de Vietnam. Pero necesito tiempo porque trabajo con montones de documentos, escritos y televisados, escritos militares de uno y otro bando, libros de geografía y de historia de Vietnam.

–¿Cuánto tiempo le lleva ese proceso?

–*La mujer en la muralla* la escribí en tres meses y medio pero estuve estudiando tres años.

–Antes de comenzar a escribir, ¿necesita tener todos los puntos de la trama previstos?

–Tengo el esqueleto de la trama, lo que pasa es que me voy sorprendiendo. Hay capítulos enteros que ni soñaba con escribir, personajes nuevos o personajes que pensaba ponerlos y después los deseché o los condensé en otros. Voy inventando, pero en una novela histórica trato de ajustarme lo más fielmente a la realidad. El creador siempre tiene algo de brujo. Le voy a contar una anécdota. De la Cuarta Dinastía se sabe muy poco, casi todo lo que se sabe lo dijo Heródoto, que a su vez se lo contaron los sacerdotes egipcios de la Dinastía 29, cuando ya Egipto estaba en la decadencia. A través de los documentos que pude estudiar traté de hacer la reconstrucción de una época. Pero acá viene esto de mago menor en que uno se transforma al meterse en el pasado y a uno le aparecen cosas que no sabe de dónde salieron. Yo estaba convencido de que los egipcios bebían cerveza todo el día, de que el faraón le daba cerveza a los obreros. No lo saqué de ningún lado pero estaba seguro de que era así. En una audición de radio se burlaron de mí diciendo que era "la novela del chopp". El año pasado en excavaciones arqueológicas que se hicieron se encontró una gigantesca fábrica de cerveza. Esta fábrica –está probado arqueológicamente– era para los trabajadores. Quiere decir que yo tenía razón. No trabajaron esclavos, se trabajó con alegría, tal como yo cuento. Todo el pueblo se sentía partícipe de esa obra. Sigo insistiendo, aunque todavía no se la ha encontrado, en que la momia del faraón está donde yo digo: en las arenas, nunca estuvo en la Gran Pirámide, que era para sepulcro del doble astral del faraón. Yo no invento, redescubro. Procuro redescubrir más que inventar cuando escribo una novela histórica. Y en *El jardín de las máquinas parlantes* no he inventado nada, me limité a contar lo que sé, es toda verdad.

–Una vez que tuvo el esquema y algunas de las historias y materiales, ¿se le presentaron problemas técnicos relacionados con la perspectiva o el tipo de lengua?

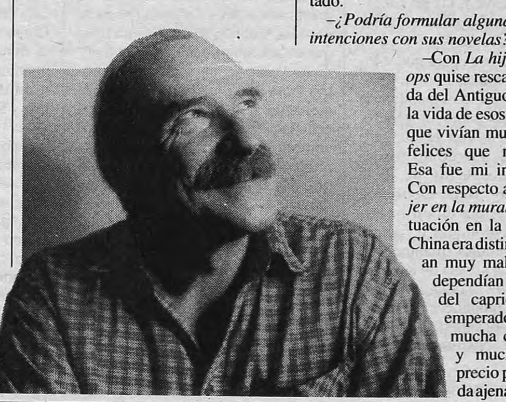
–Sí, millones de problemas técnicos. Después del título es lo más difícil de la novela, contarlo en tercera o en primera persona. Hay que pensarlo mucho primero, pruebo dentro mío, todo depende de qué quiere uno hacer. Decía Clausewitz que ningún Estado tiene que hacer la guerra si no sabe qué espera conseguir con ella. Nadie debería largarse a escribir una novela si no sabe qué quiere decir.

–¿Reivindica entonces la idea de intención?

–Muy claramente, si no es disparatado.

–¿Podría formular algunas de sus intenciones con sus novelas?

–Con *La hija de Keops* quise rescatar la vida del Antiguo Egipto, la vida de esos paganos que vivían mucho más felices que nosotros. Esa fue mi intención. Con respecto a *La mujer en la muralla*, la situación en la Antigua China era distinta, vivían muy mal porque dependían mucho del capricho del emperador, había mucha crueldad y mucho desprecio por la vida ajena en China. Ese emperador Ch'in Hsih Hwang Ti era muy loco y muy malo pero, después de todo, fue el que unificó China, él le dio cierta lógica a esa región: estableció los pesos y medidas, los tamaños que tenían que tener las ruedas de los carros. Construyó la Gran Muralla, pero en ese proceso murieron un millón de personas. ¡No había necesidad de ser tan cruel! Eso para comparar las dos grandes obras: la Gran Pirámide, donde no murió nadie y la gente era feliz, y la Gran Muralla, que también era necesaria y también era una gran obra, pero donde murieron millones.



–Piglia habló de una tradición de erudición delirante en la literatura argentina en la que entrarían Jorge Luis Borges, Leopoldo Lugones, Roberto Arlt, Macedonio Fernández y Alberto Laiseca. ¿Se considera usted en esa tradición?

–No sé hasta que punto. Tengo la impresión de que ni el mismo Astrólogo cree en su astrología, el propio Arlt no creía demasiado. Mi diferencia con Arlt es que yo creo en eso, en la vigencia de esas disciplinas esotéricas. En cuanto a Lugones creo que creía más. De todas manera esto lo he sacado de la vida, no de la literatura. Yo llamo a lo que hago "realismo delirante". Voy a explicarlo con un ejemplo práctico. Mi realismo delirante permite que uno de mis personajes encuentre levantando una losa de su propia casa un metro cúbico de diamantes. Eso es un delirio pero mi literatura lo permite, pero ahora viene la parte realista, porque después lo que no se puede es hacer una venta delirante de los diamantes, ahora viene la realidad pura. ¿Cómo se hace para venderlos? Es ilegal venderlos por más que sean de uno, uno puede seguir tan pobre como antes. Y ése es el realismo delirante. Se respeta el delirio pero se respeta la realidad también, por partes iguales y se entremezclan. Osvaldo Soriano tiene mucho de eso, él también hace realismo delirante; ninguno abrevó en la literatura del otro, pero nos parecemos en eso.

–*¿Cómo se siente con las caracterizaciones que se han hecho de usted como escritor delirante, excéntrico o maldito?*

–No, maldito no, por favor. No quiero ser maldito, porque la historieta del escritor maldito es que uno termina siéndolo. Yo quiero ser una persona muy normal, para disfrutar de esta vida que tengo. Soy delirante, realista delirante.

–*Alguna vez dijo que la poesía debe ser como un golpe de karate. ¿Cómo se relaciona esta idea de la poesía con los proyectos monumentales, que como sus personajes, usted intenta llevar a cabo?*

–Sí, la poesía debe ser como un golpe de karate pero con bordes nítidos. Lo que pasa es que en la prosa, llegando a ciertos momentos de condensación, también hay que dar golpes de karate. Oscar Wilde citaba a Blake que decía: "Siempre que veamos algún pensamiento, alguna expresión de belleza con bordes nítidos, podemos tener la certeza de que estamos en presencia del creador". Cuando los bordes vienen confusos cada vez es más evidente la chapucería o el plagio, por eso también en la narrativa hay que acercarse a la poesía, en determinados momentos por lo menos. Son primas hermanas, si bien cada una es muy diferente, y debe ser así, pero ojo con un divorcio. Con respecto a los proyectos monumentales, yo siempre digo que soy un dictador frustrado. Soy un dictador frustrado y un sabio loco frustrado.

–*¿Le da mucha importancia a la corrección?*

–Sí, muchísima. Voy corrigiendo cada capítulo, después hago una lectura final.

–*Al observar sus textos uno cree estar frente a alguien que gusta de la expansión y el agregado más que de la eliminación de capítulos. ¿Desechó alguna vez capítulos en las novelas?*

–No, quitarlos no, reescribirlos, sí. Tampoco me acuerdo de que haya tenido que agregar capítulos, aunque sí varias páginas. No desecho mucho material porque pienso mucho antes de escribir. Bueno, desecho mucho material en crudo, que es distinto.

–*¿Qué momento del día le resulta más apropiado para sentarse a escribir?*

–Trabajo mejor de noche, pero en general trabajo cuando puedo. Necesito siempre mesas grandes para trabajar, porque tipeo pero tengo miles de documentos sobre la mesa, en el piso, en todos lados. Una mesa grande es fundamental. No entiendo que alguien pueda trabajar en una mesa chiquitita.

–*¿Descubre algún cambio de estilo en sus obras últimas con respecto a las primeras?*

–Sí, claro. He tendido cada vez más a la novela clásica.

–Su turno para morir, *a la luz de lo que escribió después, parece un texto atípico, una propuesta estética abandonada.*

–Para mí era demasiado fácil escribir así. En ese momento, si hubiera querido escribir una novela como *La mujer en la muralla* no hubiera podido, me faltaba tecnología. Tuve que trabajar muchísimo para conseguirlo, fue un gran logro para mí. Yo siempre quise llegar a la novela clásica y además de aventuras. Ahora, aparte de la novela de Vietnam, tengo ganas de escribir alguna vez género de terror, pero es muy difícil, uno quiere escribir terror y le sale otra cosa. Aunque *El jardín de las máquinas parlantes* tiene algo de eso.

–*¿Qué es lo que surge primero en un proyecto: un personaje, una imagen, un tono?*

–Son cosas sentidas a través de muchísimo tiempo. Yo escribí sobre Egipto porque Egipto me interesa desde los nueve años; escribo sobre Vietnam porque interesa desde el momento de la guerra. Los proyectos maduran hasta que llega el momento de escribirlo y se está preparado para hacerlo. Decía Buda que el maestro llega cuando el discípulo está preparado. Yo parafraseando voy a decir que la novela llega cuando el escritor está preparado.



Lillian Hellman y Dashiel Hammett, en 1945

CIEN AÑOS DE DASHIELL HAMMETT, PADRE DE LA NOVELA NEGRA

EL NOVELISTA MILITANTE

JAVIER COMA, ***de El País***

En los años veinte fue uno de los fundadores de una de las corrientes literarias de mayor difusión e importancia en este siglo, la de la *novela negra*, aunque por entonces él ignorara tal denominación. No sólo se convirtió en una de las máximas figuras de tal tendencia sino que fue reconocido también más allá de las fronteras del género. Y fuera de la vida literaria, su relación con Lilian Hellman, su activismo político y su persecución en la época macartista contribuyeron a rodearlo de una aureola mítica, agigantada con el transcurso del tiempo. Ahora se cumplen cien años de su nacimiento: Samuel Dashiell Hammett, autor entre otras magníficas obras de *El halcón maltés*, *Cosecha roja* y *La llave de cristal*, vio la luz en Saint Mary's County, Maryland, el 27 de mayo de 1894.

Un punto de partida idóneo para aproximarse a las auténticas significaciones de Dashiell Hammett puede hallarse en una metafórica historia que Sam Spade, el detective protagonista de *El halcón maltés*, relata a la joven y bella Brigid O'Shaugnessy. Es la de un hombre que, tras haber estado a punto de perder la vida en función de un hecho fortuito, tan fortuito como el que le permitió no morir, decide en consecuencia romper con la vida que llevaba hasta entonces y emprender una nueva existencia. "Comprendió que los hombres morían por azar y vivían tan sólo mientras la ciega casualidad los respetaba", decía Spade. La parábola narrada por el investigador llega más lejos, como base para la estructura interna de la novela, pero el fragmento resulta íntimamente vinculado con la propia experiencia de Hammett. Antes de cumplir treinta años había creído, a causa de una larga afección pulmonar, que se aproximaba su muerte y, tras abandonar su trabajo en la Agencia de Detectives Pinkerton, se convirtió en escritor; significativamente, se separó pronto de su mujer y de las dos hijas que había tenido con ella. La iniciación de Hammett en la narrativa supuso una doble ruptura en su vida personal y, sobre todo, la adaptación de su inmediata existencia al albur que, según había descubierto, la regía.

Hammett colaboró entonces en una revista popular de narraciones de intriga policial, *Black Mask*, y al cabo de un tiempo pasó en aquellas mismas páginas a la novela larga,

Hace cien años, un 27 de mayo de 1894, nació Dashiell Hammett, autor de "El halcón maltés" y "Cosecha roja", títulos fundantes del género de la novela negra. Pero además de su vida como escritor tuvo otra como militante político, que lo convirtió en una de las víctimas del macartismo.

mediante las fórmulas de relatos interconectados o en serie; así nacerían *Cosecha roja*, *El halcón maltés* y *La llave de cristal*, entre el ocaso de los años veinte y el inicio de los treinta. Si puede decirse que usufructuaba sus experiencias como investigador en la Pinkerton, también puede sostenerse que se autoanalizaba con este procedimiento. Una de aquellas experiencias resultó determinante para su futuro. A los veintitrés años, Hammett recibió de una compañía minera la oferta de una suma elevadísima para asesinar a un importante líder obrero; su rechazo a la propuesta no evitó, de todos modos, que otras manos consumaran el crimen. Gran parte de lo que Hammett escribió evoca el asco esencial que le produjo tal hecho y expresa una evolución ideológica que desembocaría luego en su militancia política en el Partido Comunista.

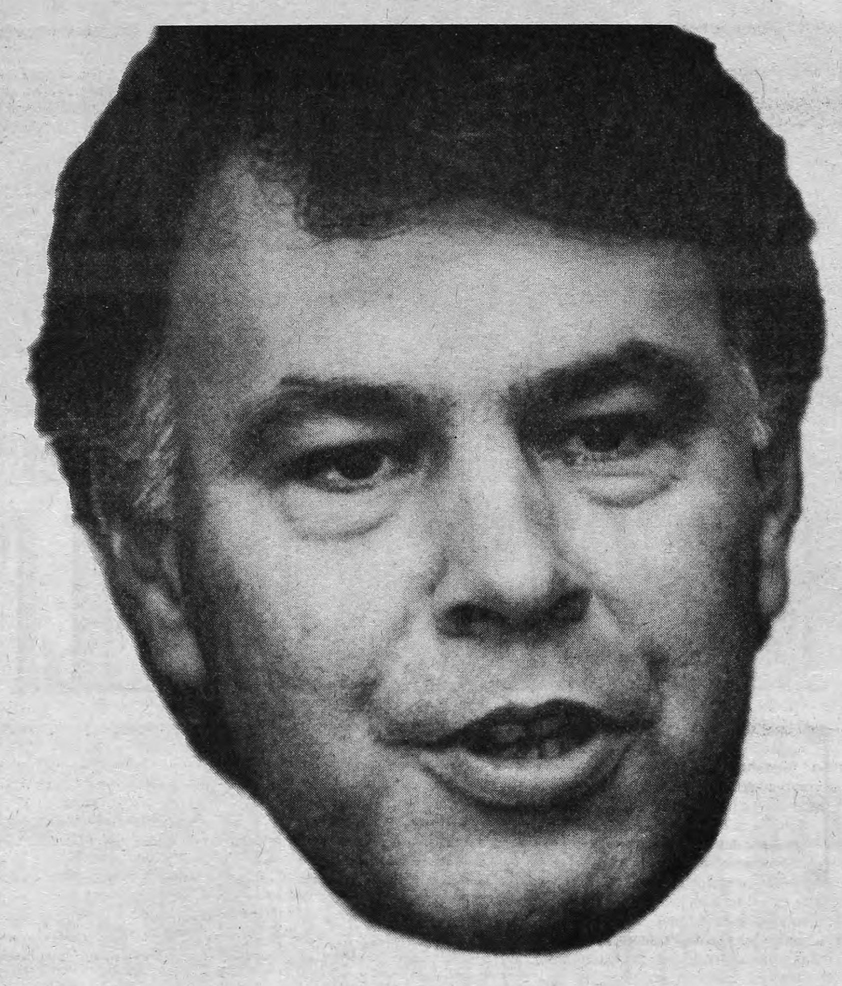
Dos líneas se destacan como principales entre los aportes literarios de Hammett. Una queda referida al culto al *behaviorism*, es decir, a describir la realidad externa del acontecer según actos, gestos y diálogos, algo en cierta manera análogo al lenguaje cinematográfico. La otra atañe a una visión testimonial del mundo del crimen, construida sobre la base de abstracciones precisas y estilizadas en virtud de una prosa seca y punzante, ácida y crítica, ceñida tanto a la ambigüedad como a la denuncia social en doble prueba de un honrado ánimo de realismo. Más y mejor que ningún otro escritor de su tiempo, Hammett tradujo a la literatura la moda del comportamiento *hard-boiled* que llevó a la perfección en un



estilo duro, denominado con esta palabra compuesta e impulsor de una escuela de novelistas.

Las ediciones en libro de las novelas escritas como folletín por entregas y el interés de Hollywood por su obra convirtieron a Hammett en un astro de la escena cultural. Se produjo entonces un segundo y decisivo cambio en su vida, resultado más o menos directo de su reflexión literaria sobre el propio pasado y sobre la sociedad que se corrompía en el marco creciente del delito. A mediados de los años treinta, Hammett dejó de escribir para involucrarse con la acción personal en la lucha por la defensa de las convicciones adquiridas. Una anécdota narrada por su compañera Lilian Hellman hace transparente la mentalidad definitiva de Hammett: en una de las etapas en que la pareja sufría carencias económicas, él gastó una elevada suma en la adquisición de una ballesta, que luego regaló a un niño al que le había enseñado a manejarla. Por toda explicación le dijo a Hellman: "El niño la quería más que yo. Los objetos pertenecen a quien más los desea".

En correspondencia directa con los significados de su obra literaria, el novelista abrazó la causa antifascista y combatió en favor de ella desde paralelos y sucesivos cargos en diversas organizaciones profesionales y políticas. Días antes de cumplir cincuenta años se enroló como soldado para luchar en la Segunda Guerra Mundial. Tres años después de haber sido desmovilizado con el grado de sargento, se reincorporó al combate ideológico y social en la vida civil y, en los tiempos mezquinos de la posguerra, fue presa obvia de los macartistas. Compareció ante una comisión de cazadores de brujas en 1951, fue enviado a la cárcel y nuevamente llamado a declarar en 1953. Si hay que recordar a Dashiell Hammett como un gran novelista, también hay que evocarlo como paladín social, generoso y solidario, capaz de resignar una existencia lujosa y brillante para ejercer la defensa de los auténticos valores del ser humano. Reciclado de fabulador en héroe, vivió perseguido y amenazado hasta su muerte, el 10 de enero de 1961, convertido en símbolo del lúcido enfrentamiento con una comunidad envilecida y degradada.





ESPACIOSA Y TRISTE ESPAÑA

En sólo un par de años, e impulsada por los vientos de corrupción que aquejan al gobierno español, la figura de Eduardo Subirats se ha convertido en la más sólida e influyente de la oposición al establishment. Su fuerza consiste en que habla desde un horizonte más perdurable que el de la coyuntura política: el de la ética. Esta es su primera colaboración en este suplemento.

EDUARDO SUBIRATS*

El santo y seña español reza: malos tiempos. El diagnóstico social y político es de una prístina abulia: no hay proyecto social, no hay proyecto político, tampoco lo hay intelectual. El socialismo ha culminado un programa autoritario de modernización con leyes, normas de actuación fáctica y un espíritu que en nada se distingue ya de la mentalidad tardofranquista.

La izquierda arroja el cuadro esperpéntico de clichés, slogans e imágenes caducas y de escaso contenido. Restos de un naufragio. La derecha trata de mantenerse a flote con gestos desesperados de protesta que su pesada tradición antiliberal ahoga en los turbulentos fangos de una sociedad civil definida por la incompetencia, la improvisación, la ignorancia y la mediocridad.

La orden del día, no menos patente y visible por más hipócritamente disimulada, es: ¡Sálvese quien pueda! Bajo esa bandera la sociedad española de hoy se desintegra a pasos forzados bajo el desordenado estertor de brutalidad policial, violencia terrorista, agitación micronacionalista y una política económica salvaje que no es capaz de formular ninguna perspectiva socialmente responsable. La inteligencia brilla por su ausencia en universidades convertidas en feudos burocráticos de una enseñanza inerme e inepta, en rutinarios medios de comunicación militantemente dedicados a la estupidización general de una nueva masa social electrónica, caracterizada por su desorientación, su temor hacia lo por venir y moralmente desalentada.

Criticar, revisar y replantear el proyecto de modernización que la sociedad española ha abrazado desde los años finales de la dictadura franquista constituye hoy una tarea imprescindible en este sentido. Esta modernidad que ha sido implantada en España con la mezcla peculiar de indisciplina y brutalidad inherente a un desarrollo industrial caótico, un urbanismo con escaso concepto de sus implicaciones humanas y sociales, y una transformación acelerada de las formas de vida, tan influida hoy por las agencias de publicidad, como lo fuera antes por los ritos sacramentales de una autoritaria Iglesia. Modernidad y modernización se han vuelto realidad bajo los efectos espectaculares de una publicidad masiva que ha elevado ese slogan a la categoría de acta legitimatoria, principio trascendente y promesa de salvación.

La continuidad histórica de una modernidad autoritaria –fruto en gran medida de las deficiencias intelectuales y éticas de la historia cultural española desde la Ilustración, y más allá, atravesando el hito de la transición posfranquista a un orden democrático– arroja, sin embargo, una pregunta capital. Esta continuidad histórica no es solamente política, sino también cultural y social. O más bien es preciso añadir: esta continuidad de valores y formas autoritarias se ha extendido en realidad, al lado, por debajo o atravesando el proceso de cambio democrático español, hacia un terreno más social y cultural, más estético y "ambiental". Es la transición posmoderna, y la liquidación social que lleva consigo, atravesando el proceso de la transición democrática y subvirtiendo surrealísticamente sus valores y sus signos.

He encontrado inesperadamente una frase sencilla y poética que resume quizá los acontecimientos de la vida española de los últimos años: "España ha sido arrancada de su caverna y lanzada al foco de la vida europea, y después de muchos y extraordinarios sucesos, que parecen más fantásticos que reales, volvemos a la razón en nuestra antigua caverna, en la que nos hallamos al presente encadenados por nuestra miseria y nuestra pobreza, y preguntamos si toda esta historia fue realidad o fue sueño...". Esta frase no ha sido pronunciada ayer por casualidad, sino precisamente hace un siglo: es una cita de aquella correspondencia cruzada, a partir de 1896, entre Angel Ganivet y Miguel de Unamuno, que posteriormente se reunió en un libro titulado: *El porvenir de España*. Eso, por sí solo, le da una sorprendente profundidad.

La profundidad de esta crisis que atraviesa hoy la sociedad española reside en que no puede saber a ciencia cierta si el "cambio", la "transición", la "modernización", el "progresismo" o el "socialismo" españoles de la última década han sido ficción o realidad, simulacro imaginario o pesadilla efectiva.

Es preciso detenerse un instante y volver la mirada atrás, a nuestro pasado inmediato y a nuestro pasado más remoto. Este pasado no es solamente el nacional-catolicismo, por lo menos en aquel mismo sentido reactivo y reaccionario bajo el que ha sido esgrimido en las recientes elecciones presidenciales: como espantajo y amenaza de terror fascista, y como tal vergonzosa baza en favor de un socialismo jacobino de esta última década, para legitimarse en un poder vaciado de contenidos y deslegitimar su crítica.

Más bien es preciso recordar, en este momento de crisis y postración colectivas, el otro lado de aquel terror, su contrario: la poderosa energía social que las décadas de represión católico-nacionalista suscitaron el entusiasmo colectivo por una transformación profunda de la sociedad y la cultura españolas; el vívido apasionamiento por formas más abiertas, dialogantes, liberales de convivencia. El sueño del que estamos hablando es el de otra España, la otra España.

La "otra España" la había pensado Antonio Machado en 1913 por oposición a lo que describía poéticamente como "la España de charanga y pandereta, de espíritu burlón y de alma quieta". Es también la España que Ortega defendió, harto ambiguamente por lo demás, contra el espíritu de los "señoritos satisfechos", es decir, la España tradicional de las elites caciquiles, autoritarias y cerradas. Es, en fin, la España de los largos, y de los olvidados exilios, que Vicente Llorens y Américo Castro elevaron a categoría central de la realidad histórica española. O bien se trata también de la España de la aplazada "reforma del entendimiento" que quería resucitar María Zambrano a comienzos de la Guerra Civil Española. En fin, es la España de una olvidada conciencia de decadencia e ilustración ya formulada por Blanco White desde los exilios liberales del siglo XIX.

* *Profesor de Literatura Española en la Universidad de Princeton. Su primer libro,* La ilustración insuficiente *(1981), causó considerable revuelo en España. Lo mismo ha sucedido con* El continente vacío, *que Anaya/Muchnik publicó a comienzos de 1994. Sus otras obras recientes son* Después de la lluvia *(Temas de Hoy, Madrid, (1993) y* América o la memoria histórica *(Monte Avila, Caracas, 1994).*